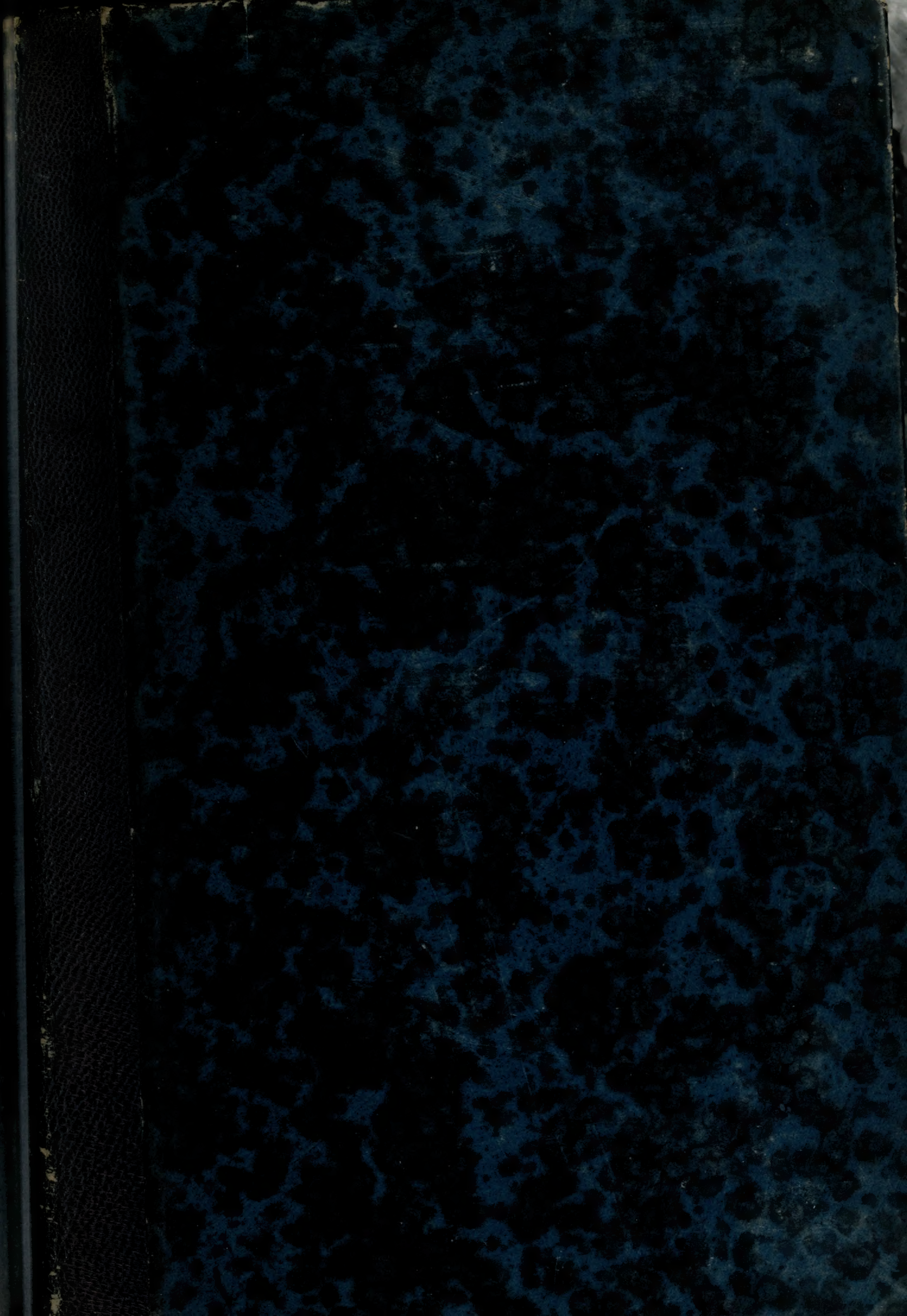
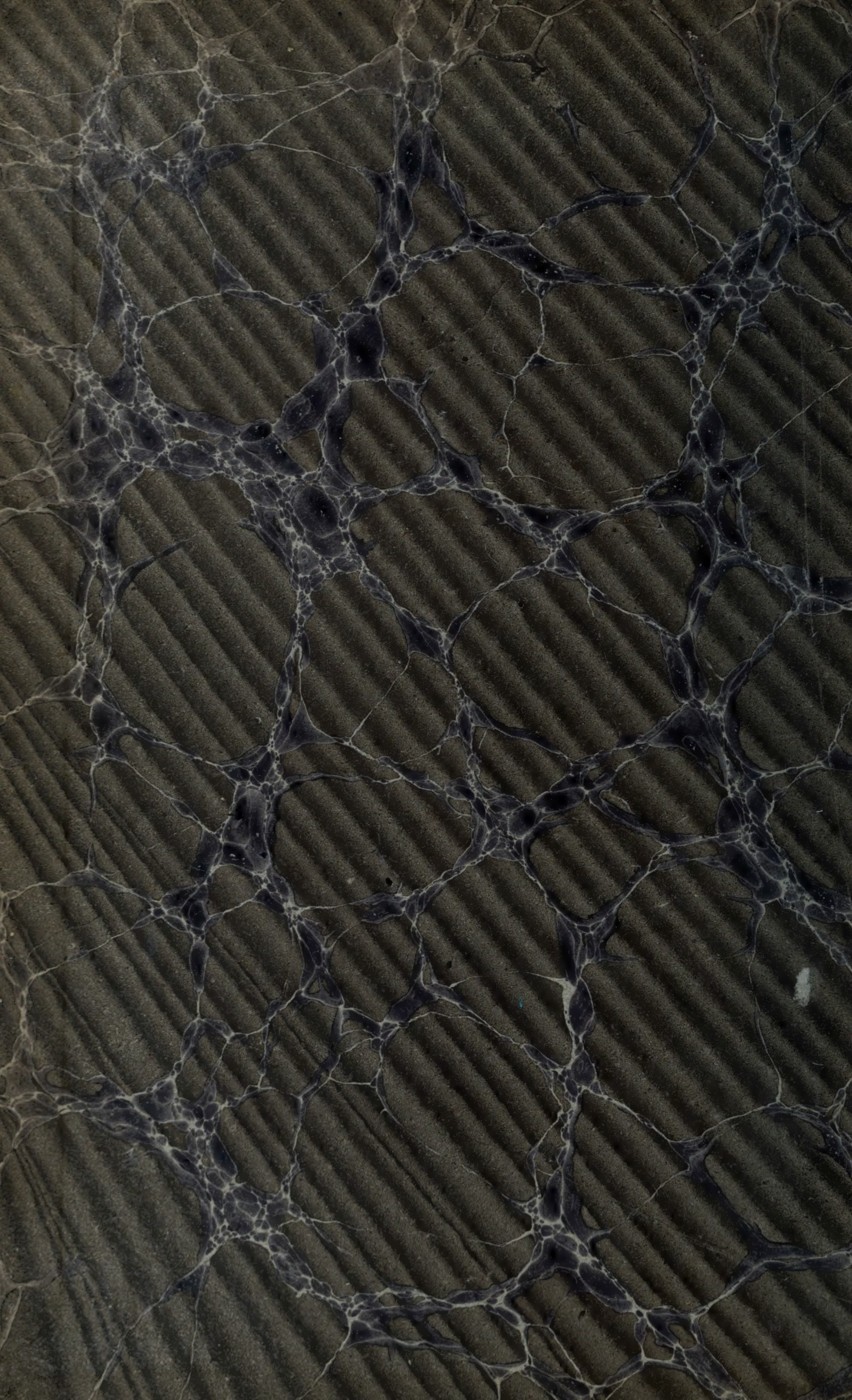
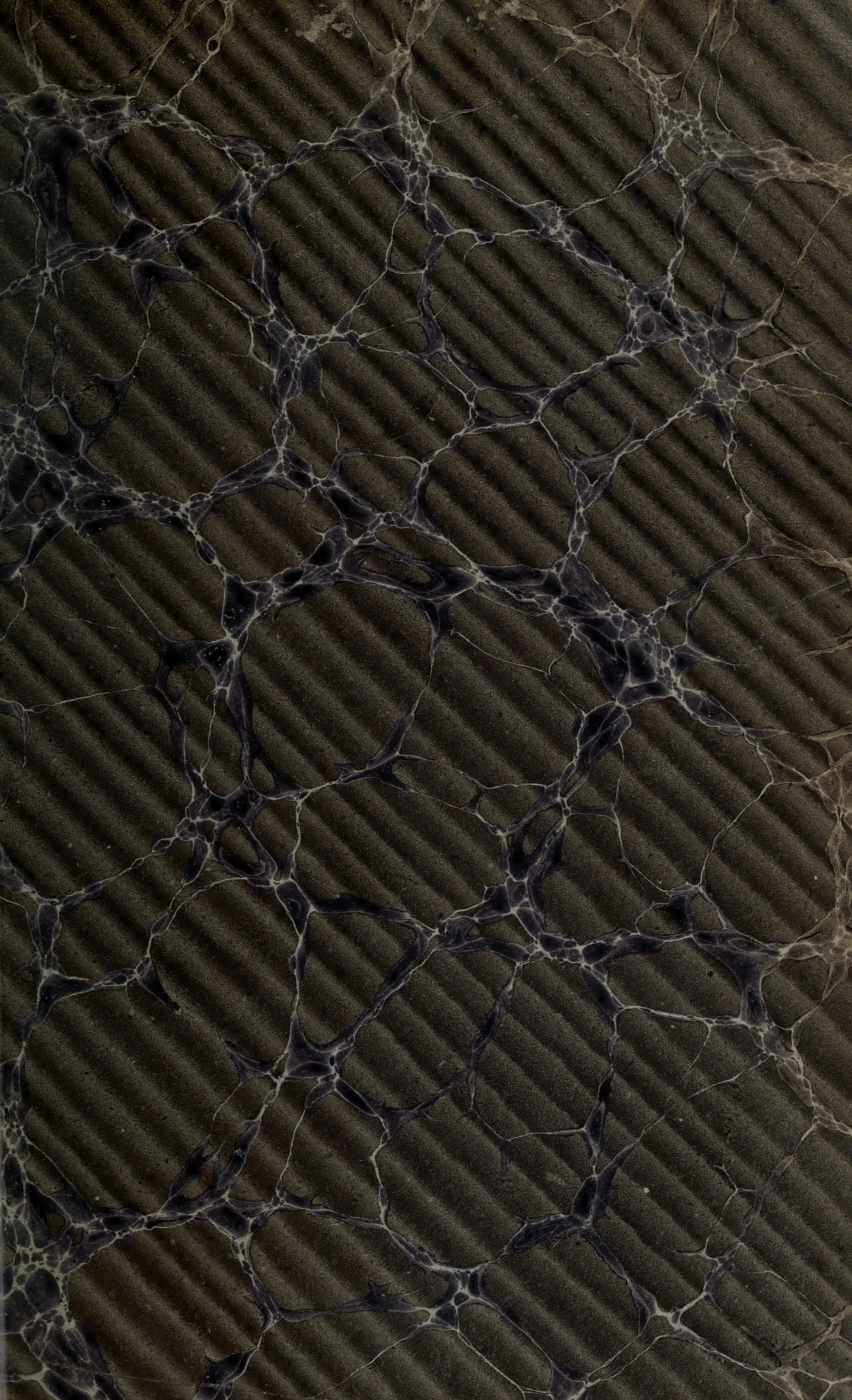






REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS.

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
36, rue de la Fourche.

REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

TOME CINQUIÈME. — 1857.

PARIS
VEUVE JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, 6.

1857

MAINTIEN DU GOUT PUBLIC

PAR LA DIRECTION DES ARTS.

M. le comte de Laborde, nommé récemment directeur des Archives de l'empire, vient d'achever un grand ouvrage qui n'est pas encore publié, à proprement parler, quoique des exemplaires de l'édition, sortie des presses de l'Imprimerie impériale, aient été déjà distribués aux personnes que le savant auteur a jugées les plus compétentes pour apprécier son livre. M. Marsuzi de Aguirre s'est chargé d'en rendre compte dans cette Revue. En attendant l'examen approfondi et raisonné que notre collaborateur se propose de faire d'une œuvre remarquable à tant d'égards, pendant que l'Académie des Beaux-Arts prépare aussi un rapport détaillé sur cette importante publication, à laquelle le gouvernement paraît s'intéresser particulièrement, ce qui est de bon augure pour les arts et les artistes, nous allons emprunter au nouvel ouvrage de M. le comte de Laborde un long extrait qui pourra donner une idée du but élevé et libéral que s'est proposé l'auteur de ce beau travail, intitulé : *De l'Union des arts et de l'industrie.*

C'étaient là, pour un écrivain ordinaire, le titre et le sujet d'une brochure de vingt pages; mais M. de Laborde a trouvé, sous ce titre, la matière de plusieurs volumes qu'il a condensés, pour ainsi dire, dans un seul qui n'a pas moins de mille pages en petit caractère. Ce volume est non-seulement une espèce d'encyclopédie historique des arts depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, mais encore une admirable étude philosophique sur les destinées de l'art et de l'industrie. L'exposition universelle de Londres est le point de départ de ce voyage d'exploration dans le domaine des beaux-arts. M. de Laborde était membre du jury international, en 1851 ; il a examiné avec autant de conscience que de sagacité les innombrables produits de l'industrie, au point de vue de l'art, et il a constaté que, si la France conservait encore, dans ce vaste concours des nations civilisées, son ancienne supériorité, qu'elle devait à l'heureuse

influence des arts, depuis plus de quatre siècles, les nations rivales étaient en progrès et faisaient des efforts inouïs pour égaler, pour surpasser peut-être ce qu'on avait surnommé le *goût français* et ce qui était, à bon droit, le type unique de l'imitation industrielle dans le monde entier.

« Je dois rechercher, dit-il, quelles sont dans cette nouvelle situation les mesures à prendre, les réformes à introduire, les institutions à fonder, pour soutenir la lutte et maintenir la domination universelle que la France a exercée à plusieurs reprises depuis Charlemagne, et sans interruption comme sans conteste depuis Louis XIV. »

Un ouvrage, conçu dans cette pensée féconde de direction appliquée aux arts et à l'industrie, ne peut manquer d'avoir une portée immense, et nous ne serions pas éloignés d'y pressentir les intentions du gouvernement, qui fait dès à présent étudier la question que M. de Laborde a traitée en maître et qu'il a résumée ainsi : « L'avenir des arts, des sciences et de l'industrie est dans leur association. » On comprend qu'un pareil livre ne se discute pas, ne se juge pas en quelques pages. M. Marsuzi de Aguirre a donc accepté une tâche énorme, aussi ardue que délicate, en nous promettant d'examiner à fond le rapport semi-officiel de M. le comte de Laborde sur l'état actuel des arts et de l'industrie en France. Ce n'est pas à l'ouvrage même, si plein de faits intéressants, d'ingénieuses observations, de rapprochements intelligents, d'aperçus lumineux et de pensées généreuses, ce n'est pas à ce brillant et spirituel Factum, que nous demanderons une citation qui nous fasse connaître à la fois la manière et l'objet de l'auteur; c'est à l'Appendice, c'est-à-dire à des notes et à des fragments de notes que M. de Laborde a placées comme corollaire à la fin de son livre. Cet Appendice forme à lui seul un ouvrage spécial; car il renferme tout un code de réforme artistique et industrielle, auquel il ne faut plus que l'approbation d'un Colbert et la sanction d'un Louis XIV.

On sait quelle est notre sympathie, quel est notre enthousiasme pour les travaux archéologiques, historiques et littéraires de M. le comte de Laborde : cet enthousiasme, cette sympathie, n'ont fait que s'accroître, s'il est possible, par la lecture de son programme de l'*Union des arts et de l'industrie*.

P. L. Jacob, bibliophile.

MAINTIEN DU GOUT PUBLIC PAR LA DIRECTION DES ARTS.

DIRECTION SUPÉRIEURE DES ARTS. Après avoir formé des artistes nombreux dans le vaste ensemble de l'activité humaine, après avoir en même temps créé un public artiste, l'État doit aux premiers, il doit au second de les maintenir dans la voie la meilleure. Le maintien du bon goût, chez tous et en toutes choses, sera confié à une direction unique, ministère, intendance ou conservatoire, à une direction puissante par l'autorité morale du chef, par l'étendue des attributions et par l'importance des crédits mis à sa disposition. Sa mission se divisera en deux parts : 1° celle des artistes, à qui il donne l'occasion de produire dans les conditions les plus favorables au développement de leurs talents ; 2° celle du public, auquel il donne l'occasion de se familiariser avec le bon goût, par les yeux, par les oreilles, par chaque acte de la vie, par chaque sens, et comme par tous les pores. — *Considérations générales.* — *Historique applicable à la France.* — *La liberté dans les arts, c'est l'inspiration, l'invention, l'originalité ; c'est aussi l'instabilité. La règle, c'est la mesure, la tradition, l'autorité des maîtres, c'est-à-dire la stabilité. Unir et confondre ces deux principes, qu'on croit à tort inconciliables, c'est fonder quelque chose de durable.* — *L'idéal de la perfection.* — Les œuvres châtiées, les créations sévères, la poésie dans le style, l'idéal associé à la forme, sont les problèmes dont les tentatives heureuses doivent être exclusivement encouragées, dont les chefs-d'œuvre seront mis sous les yeux de tous. Quant aux productions faciles de la grâce, de l'afféterie, du sensualisme, qui empruntent, pour mieux réussir, toutes les petites séductions des types à la mode, des couleurs à la mode, des attitudes et des vêtements à la mode, il n'y a pas lieu de les proscrire ni de les encourager : ce sera toujours goûté, applaudi et apprécié en France. Il n'y a pas lieu non plus de prendre souci de l'esprit dans la littérature ; mais on s'inquiétera du bon sens, de la certitude des idées et du point de vue, qui ne saurait être trop élevé. — *Les principes de l'enseignement continués et développés par la direction des arts.* — Les meilleures institutions ne détruiront pas le mauvais goût : comme l'ivraie, il faut l'arracher une fois et le combattre toujours ; mais, unies au bon goût, les bonnes institutions dominent les mauvaises tendances. — *Exemples tirés de l'histoire des arts.* — Pas de camaraderie ; ne pas souffrir qu'il se forme dans les régions du pouvoir une petite église, absolue, tranchante, et en même temps bien close, bien impénétrable à tout ce qui ne jure pas par tel maître et ne se soumet pas à une

tyrannie subalterne. — *Des bonnes intentions et des mauvais effets dans le passé. — Une balance égale entre les arts et l'industrie.— Une seule règle : la poursuite d'un idéal de perfection, et cet idéal placé haut.*— ATTRIBUTIONS. *Plus elles sont étendues, plus l'unité est grande et l'ensemble complet. — Tiraillements et disparates, conséquence du morcellement de l'action. — Faits nombreux. — Monuments et ouvrages d'art qui se ressentent de ce désaccord.* — BUDGET. Les grandes dépenses sont : l'enseignement du dessin et de la musique dans toutes les écoles, l'organisation des écoles spéciales des beaux-arts, les publications de modèles, l'exécution des grands travaux. — *Toutes ces dépenses développées progressivement, avec une sage lenteur, sur un plan d'ensemble arrêté en principe et consciencieusement suivi. — Dépenses sous l'ancienne monarchie, sous l'Empire, la Restauration et le gouvernement du roi Louis-Philippe. — Détails sur la construction des résidences et de chacun de nos grands monuments. — Les dépenses imposées par les arts sont minimes, comparées aux autres services. — Ces dépenses sont inaperçues, si on les met en parallèle avec le mouvement d'exportation qu'elles assurent à notre commerce, tandis que des économies sur ce point menacent de fermer partout nos débouchés.*— CHOIX D'UN CHEF. Sans une tête qui dirige les efforts, sans une âme qui inspire les réformes, sans un homme qui fait de la direction des arts et de l'industrie son affaire parce qu'elle est sa passion et qu'elle sera son devoir, nous resterons dans une situation dangereuse. Un homme considérable et considéré, puissant par le nom, l'éducation et la fortune, ami des arts et leur protecteur naturel, en rapport de longue date avec les artistes et avec l'industrie, connu par ses écrits, de manière à faire autorité par ses décisions, estimé par son impartialité comme étant étranger aux préventions d'école, aux camaraderies d'artistes, aux influences académiques. *Un simple caporal est, dans cette position, préférable à un demi-savant, à un à-peu-près d'artiste ; l'un suit la lettre et maintient l'ordre, l'autre fausse l'esprit et introduit l'anarchie.* — PERSONNEL. *Des hommes capables donnant la garantie d'un esprit supérieur par leurs études spéciales.* — Cinq divisions : 1° l'enseignement ; 2° les commandes ou l'art militant ; 3° la littérature et les théâtres ; 4° la musique ; 5° l'industrie. *Les chefs de division forment, près du directeur ou du ministre, un conseil qui donne à toutes les mesures la force de l'unité et le caractère imposant de l'ensemble. — Les inspecteurs des beaux-arts. — Leur influence.— Qualités qu'on devra exiger pour ces fonctions.*— LES COMMISSIONS. Laissez les artistes à leurs travaux, ne les traînez pas dans vos commissions et dans vos jurys. L'enseignement général des arts, en multipliant les artistes de talent dans toutes

les classes de la société, formera bientôt une phalange d'amateurs qui, après s'être exercés avec ardeur et s'être retirés de la lice avec modestie, abandonneront la pratique des arts pour s'en faire les juges, les critiques et les historiens. C'est là un personnel excellent pour former les commissions, les jurys, les conseils. — LES CONCOURS. Les arts, placés sous la direction d'un ministre politique, ont été soumis à des concours qui devaient *concilier l'intérêt de l'art avec les garanties administratives*, mais qui n'ont jamais concilié que l'avénement des médiocrités avec l'abaissement de l'art. — *Les concours seront maintenus dans les classes de l'école*; *les concours ne seront appliqués ni aux travaux des artistes ni aux commandes du Gouvernement. — Cruelles déceptions des concours depuis le temple de la Gloire en* 1807 *jusqu'au tombeau de l'Empereur aux Invalides en* 1842. Les Grecs mettaient tout au concours, parce que la lutte avait pour juge un peuple entier de fins connaisseurs. Les combats des athlètes, la poésie, la musique, la danse, les compositions dramatiques de la scène, étaient les sujets de concours incessamment renouvelés; on n'accordait même pas la gravure d'une inscription, l'emploi d'un héraut ou d'un trompette, sans un concours de calligraphie, de voix et d'instrument. Toutefois, ces concours étaient toujours dominés par la venue d'un artiste hors ligne; les concurrents s'effaçaient, ou bien le peuple grec renonçait au concours, aussitôt que le talent incontesté entrait en lice. — *Les concours ont été abandonnés du moment où le public n'a plus été un bon juge*. — Après la lutte solennelle de cinq grands artistes pour faire les portes de bronze du baptistère de Florence, les protecteurs des arts et les artistes se réunirent d'un commun accord pour renoncer aux concours et pour revenir à l'autorité des hommes de goût, chefs de républiques ou de royaumes, guidés par leur amour de l'art, les travaux antérieurs de l'artiste et la faveur de l'opinion publique. — *En* 1727, *un essai de concours entre douze peintres; Lemoine et de Troy partagèrent le prix, Coypel eut un accessit. — Inutilité de cette tentative isolée*. — Aux grandes époques, du temps de Périclès et de Léon X, quand les princes, médiocrement occupés des détails administratifs de leurs États, consacraient la meilleure part de leur journée à leurs goûts pour les œuvres de l'art et de l'esprit, s'ils concevaient l'idée de se bâtir un château de plaisance, de décorer une chapelle ou d'orner un palais, Michel-Ange, Raphaël ou le Primatice entraient dans leur tête en même temps que le projet. Alors ils disaient à ces artistes : Faites! et ils laissaient faire, au risque d'être brutalisés quand ils venaient se mêler de ce qui, jusqu'à complet achèvement, ne les regardait plus. — Les formes administratives exigent-elles qu'on mette une

statue au concours, comme on met une fourniture de bois en adjudication? Oui, aussi longtemps que le ministre politique chargé de la direction des beaux-arts sera préoccupé de soins plus importants, et sentira la nécessité de mettre sa responsabilité à l'abri derrière ce genre de contrôle ; mais, quand il connaîtra son personnel artiste comme le ministre de l'instruction publique connaît ses professeurs, le ministre de la guerre ses officiers, le général d'armée ses soldats, il saura les hommes qui conviennent à telle œuvre, comme ses confrères savent ceux qui peuvent occuper une chaire de faculté, un emploi de colonel, ou s'acquitter d'une expédition difficile.—Je ne voudrais pas de concours, mais j'aimerais à appeler en toutes choses le public à juger des œuvres de nos artistes, à les mettre en communication et en rapport, les uns et les autres s'instruisant dans ce contact, se polissant dans ce frottement. — *Donner à la peinture un mur de* 600 *mètres de long, à la sculpture une avenue de deux kilomètres, en plein air et sur le passage de la ville entière.—Économie de ces deux projets.*— Contre la sale muraille qui, sur les bords de la Seine, déshonore par son délabrement le jardin des Tuileries, on élèverait un revêtement de briques enduit de ciment et de plâtre qui serait divisé en 100 cadres de 5 mètres de large sur 3 de haut. Un vitrage élégant descendrait du couronnement du mur jusqu'aux réverbères et formerait pour les promeneurs un abri assuré, en été contre le soleil, en hiver contre la pluie et la neige. Ne pensons qu'à l'intérêt de l'art. Tous ces espaces, encadrés entre des pilastres ornés, seraient peints ou stuqués en imitation de marbre, de manière à présenter une simple et riche ordonnance; mais d'avance on aurait arrêté les sujets historiques qui devraient les remplir, et le programme serait porté à la connaissance de toutes nos écoles. Chaque année, après l'exposition des envois de Rome, après que l'opinion publique se serait prononcée, et soit sur la proposition de l'École ou de l'Académie, soit sur le rapport d'une commission renouvelée tous les ans, l'Administration déciderait si un des élèves s'est montré digne de remplir un des encadrements avec le sujet qui a souri à son imagination, qu'il a choisi librement, qu'il a longuement préparé. Il n'y a pas là, comme on voit, un concours dans sa rigueur ; c'est plutôt une source d'émulation. La sculpture aurait aussi sa carrière ouverte à l'imagination des jeunes gens. L'avenue des Champs-Élysées appelle une décoration monumentale. L'essai fait en 1840 a été satisfaisant. On construirait des piédestaux d'abord dans la partie qui s'étend de la place Louis XV au rond-point, et on les ornerait avec les plâtres des chefs-d'œuvre de la statuaire antique et moderne, et chaque année, après l'exposition des envois de Rome, un ou

plusieurs des élèves seraient chargés de remplacer les plâtres par des groupes en marbre des personnages inscrits au programme. Je dis groupes et non pas figures, parce que l'espace permet de renoncer à l'alignement monotone de figures isolées et autorise à composer pour ces piédestaux des groupes de figures qui associent un personnage et une idée, un guerrier avec l'action d'éclat qui l'illustre, un citoyen avec le grand acte de sa vie, un savant avec les figures qui expriment allégoriquement ses découvertes. Ayant eu la liberté dans leur choix, ayant conçu leur figure en vue de la destination projetée, ces jeunes artistes se trouveraient dans les vraies conditions de l'art. La routine aura bien des objections, bien des quolibets contre des propositions de ce genre; mais, loin de se laisser étourdir par cette tour de Babel, qui s'appelle aujourd'hui l'opinion, dans les questions d'art, les hommes qui ont réfléchi sur l'avenir de nos artistes savent ce que valent les premiers élans d'une jeunesse aguerrie, les tendances naïves d'un talent à ses débuts : il serait heureux que ces galeries de la peinture et de la sculpture monumentales eussent été ouvertes quand David, Gros et Ingres revenaient de Rome; leurs tableaux à cette date auraient valu ce que valent les *juvenilia* des hommes de génie, et, de même qu'on s'attache davantage aux premiers ouvrages de Raphaël, on regarderait avec une bienveillance particulière les tentatives de jeunes gens devenus de grands artistes, et dont les vingt-cinq ans sont à la fois l'excuse du présent et la promesse de l'avenir. Ces œuvres, exposées au jugement du public, comme les tableaux qu'Apelle offrait à la critique des passants, auront le double avantage d'éclairer l'artiste et d'entretenir la foule dans l'amour de l'art. Associer la population à ces discussions, donner une part de responsabilité à l'opinion, faire de l'art un intérêt public, c'est avancer l'éducation de la nation de front avec celle des artistes. Un jour, on se dira dans tout Paris qu'on a placé la statue d'un tel, un jeune artiste de vingt-deux ans, sur un des piédestaux des Champs-Élysées, ou qu'on a découvert la peinture de tel autre élève le long du jardin des Tuileries, et la foule de se mettre en route, de jaser pendant huit jours et de discuter sur le mérite des œuvres ; cela vaut bien les conversations sur la rente et ne les empêche pas. — *Les travaux d'art. — Leur importance doublée par un plan arrêté d'avance et suivi lentement, de manière à proportionner les commandes au talent des artistes. — La hâte sera proscrite. — Pas de débordement, pas de stagnation de travaux. — Trop de commandes dépassent la puissance productive, trop peu l'énervent.* — Les artistes. Comme les enfants, ils n'ont reçu de Dieu que des qualités; leurs défauts vien-

nent de nous. — Les artistes, disent les Anglais, ont double collection de nerfs et pas de peau pour les recouvrir. Ménagez donc ces natures susceptibles et irritables. Un saint a ses erreurs, la femme la plus pure a ses faiblesses, et vous ne voulez pas que le génie ait ses infirmités! Prenez garde de vous tromper. Vous vous offusquez du désordre de l'artiste, son assurance vous est insupportable, vous appelez orgueil le sentiment qu'il a de sa force, et entêtement, caprices, lubies, ce qui est en lui un principe arrêté après bien des combats, une conviction formée au milieu de mille incertitudes. — Un jour, dans une commission, on se plaignait d'un artiste de talent qui ne savait pas se soumettre aux formes administratives; un chef de bureau alla même jusqu'à dire qu'il serait dorénavant impossible de l'employer, que c'était un fou. A ce mot, Duban releva la tête, et, comme un lion qui secoue sa crinière, rejetant sa forêt de cheveux en arrière, il s'écria : « Oui, Monsieur, c'est un fou, car c'est un artiste; s'il n'avait pas été fou, il aurait évité la misère qui est au bout de sa carrière, et avec son intelligence, que vous ne contestez pas, il se serait enrichi à faire du sucre ou de la chandelle. » Les membres de la commission sentirent couler dans la moelle de leurs os quelque chose comme un courant électrique, divin et douloureux : l'artiste conserva ses travaux. Imitons la commission. — On me reprochera de ne pas connaître les artistes, leur fol amour-propre, leurs sentiments haineux les uns pour les autres. — Les artistes sont un sol généreux qui rend selon qu'on y sème, qui donne au centuple à celui qui sait remuer et traiter cette terre légère et féconde, à celui surtout qui ne se laisse rebuter ni par une mauvaise récolte, ni par les mille accidents, contre-temps et espérances déçues qui sont le fait de toute culture; et combien ces contrariétés sont vite oubliées quand par un beau rayon de soleil la plante rare lève et fleurit! Vous avez cru qu'il suffisait d'acheter de la semence, de signer une commande ou une traite sur la banque pour faire surgir le chef-d'œuvre, vous vous étiez trompé; il faut des soins de plus d'un genre, mais tous sont largement compensés par le succès. — *Des égards dus au talent; des rapports avec les artistes.* — Avant tout, donnez une interprétation neuve au mot de commande, qui résonne trop comme à la caserne. Ne commandez qu'une chose à l'artiste, c'est le respect de lui-même. Si vous lui laissez pleine liberté, dira la routine, vous verrez ce que vous obtiendrez de lui; il se moquera de vous, vous serez trompé et volé. Je ne vois pas qu'un artiste ait jamais trompé un camarade, et je suis certain qu'en lui inspirant autant d'intérêt, on sera traité de même. Suivez donc attentivement les artistes dans leur carrière, depuis les dé-

buts dans l'école jusqu'au succès populaire des grandes expositions, connaissez le fort et le faible de leur talent, puis faites votre choix, et, après avoir apparenté les dispositions de chaque artiste avec chacun de vos projets, confiez-leur ces travaux avec deux lignes de commentaire pour toute prescription. Si pour vous décider il vous faut des esquisses, soyez persuadé que l'homme de talent, puissant pour exécuter une grande œuvre, sera malhabile à ce jeu de maquettes et de pochades; sachez aussi que le charlatan de peinture qui vous séduira par une esquisse ne sera capable que d'une grande esquisse et incapable d'exécuter un grand tableau. Soyez mieux préparé pour choisir l'homme éminent, et, le choix fait, soyez plus confiant. Appelez l'artiste près de vous, non pas comme on fait venir un tailleur pour se commander un habit à sa taille, de la forme de son goût et de la couleur de son choix, mais comme un ami avec lequel on veut discuter un intérêt commun. Vous lui direz vos projets, votre but, le sens moral ou politique que vous attachez à cette œuvre; puis, comme le Créateur, vous prononcez le *fiat lux*, et, si vous avez bien choisi, l'artiste doit avoir en lui une lumière dont il vous enverra un reflet pur et éclatant, car son inspiration sera libre; elle n'aura été obscurcie, voilée, par aucune gêne intermédiaire. Ainsi vous sortirez des vieilles routines, ainsi vous rajeunirez l'art par la liberté. Trop longtemps, comme des enfants en lisières, les artistes les plus forts dans leur métier, et qui avaient déjà donné des garanties de leur talent, ont été retenus par vos programmes; il est temps de leur donner l'essor. Qu'ils jettent leurs bourrelets par-dessus les moulins, qu'ils courent, qu'ils gambadent dans le vaste champ de l'imagination; plus d'un roulera à terre, se fera des bosses et des noirs, mais les habiles développeront leurs grâces naturelles ou leur puissante originalité. — De l'association dans les travaux d'art. L'unité dans la décoration d'un monument est une qualité indispensable qu'il faut sauvegarder à tout prix; c'est une nécessité de force majeure à laquelle on sacrifiera tout, et les artistes eux-mêmes. Mais est-il nécessaire de les sacrifier, de blesser leur amour-propre, de détruire les plus nobles stimulants de l'ambition? Je ne le pense pas. — *Des écoles et des maîtres. — Historique des grandes œuvres. — Antiquité, Moyen-âge, Renaissance, siècle de Louis XIV.— Avantages et abus. — L'association des artistes entre eux peut être féconde, mais elle ne se prescrit pas. — Deux talents s'associent quand deux caractères s'entendent. — Exemples nombreux pris dans l'histoire des arts.* — Joseph et Carle Vernet avaient projeté de peindre ensemble la vaste scène du passage de la mer Rouge. La mort eut peur de cette vie ranimée par deux

talents réunis : Joseph avait terminé sa carrière avant que le tableau fût commencé. — *Talents associés de nos jours.* TRAVAUX D'ARCHITECTURE. L'État ne doit pas employer seulement ses élèves ; mais, comme il donnera aux plus habiles parmi eux les occasions de se produire, comme aussi il ne confiera l'exécution de ses monuments qu'aux architectes qui ont fait leurs preuves, il y a toutes chances pour l'artiste consciencieux qui aura préféré des études sérieuses et arides aux travaux faciles et lucratifs. — Aux grands architectes on donnera non pas seulement les monuments à exécuter, mais les moindres travaux d'utilité publique : il y a pour le goût public autant d'enseignement utile comme autant de fâcheuse influence dans une guérite, un poste de la ligne bien ou mal faits, que dans le plus grand édifice. — *Un habile architecte fait grandement une petite construction ; un malhabile fait petitement un grand monument.* — On ne souffrira plus ou du moins on entravera, par tous les moyens qu'un gouvernement possède, le goût vulgaire et les prétentions ridicules des constructions que les compagnies de chemins de fer exécutent aujourd'hui sans contrôle. — *Avantages accordés à celles qui s'attacheront des architectes de talent et de goût, au lieu de laisser faire des ingénieurs incapables et dépourvus de tout sentiment de l'art.* — *Influence bienfaisante qu'auraient de bons modèles d'architecture mis ainsi sous les yeux de la France entière dans ces gares de voyageurs, où l'attente aiguise l'observation et fixe les objets dans la mémoire.* — *Des architectes.* — *Lacunes de leur éducation.* — *Les habituer aux devis précis, aux comptes exacts, à l'exécution consciencieuse.* — *Les architectes vivant davantage dans le monde pour être mieux dans l'intimité de leurs clients et connaître leurs goûts et leurs besoins.* — *Des architectes tapissiers.* DU CORPS DES ARCHITECTES. *Suppression de l'ancienne Académie royale d'architecture.* — *Position actuelle des architectes entre les ingénieurs et les entrepreneurs maçons.* — Sur 350 maisons construites en moyenne chaque année à Paris, 60 sont l'œuvre d'architectes consommés dans leur art, et 290 la besogne courante d'entrepreneurs maçons et d'ingénieurs qui ont fait des études incomplètes. — *Le remède.* — *Éducation du public.* — Donnez aux maçons un meilleur enseignement, et n'accordez aux ingénieurs leur diplôme qu'après des examens sérieux, dans lesquels ils prouveront qu'ils savent de l'architecture plus qu'on n'en apprend en trente leçons. — *Affreuse architecture urbaine de ces cinquante années.* — *Mal fait à nos monuments par les ingénieurs.* — *Le pont Neuf à Paris.* — *Autres exemples désespérants.* — DU DIPLÔME IMPOSÉ AUX ARCHITECTES. La raison sérieuse pour demander le diplôme est la sécurité des citoyens ; mais il est facile de prouver, en

premier lieu, que les entrepreneurs maçons et les ingénieurs qui manquent de talent et de goût sont des constructeurs aussi bons, sinon meilleurs, que le plus grand nombre de nos architectes ; en second lieu, que des commissaires voyers sont institués pour sauvegarder cet intérêt. Le style et le goût, compromis par les entrepreneurs maçons et par les ingénieurs, est un autre argument en faveur du diplôme ; mais il est évident que, le goût public une fois réformé, il réformera lui-même ces mauvais ouvriers. — A ce compte, on devrait imposer le diplôme aux peintres et aux sculpteurs pour s'assurer contre les laids tableaux et les vilaines sculptures ; j'aime mieux m'en remettre au goût public désormais épuré, et qui empêchera de construire une désagréable maison, comme il s'offense quand on expose en public une peinture immorale. — Prendre garde, sous prétexte de diplôme, d'anéantir à la fois les inspirations libres des artistes et les derniers droits de la propriété ; la loi d'expropriation qui abat notre maison est déjà bien assez arbitraire, sans qu'une autre loi nous impose l'architecte qui la reconstruira. — *L'architecture restera une carrière libérale et ne se courbera pas sous l'esclavage du diplôme.* — L'enseignement nouveau de l'École des beaux-arts, embrassant tous les arts dans leur puissante association, nous réserve peut-être un grand peintre ou un grand sculpteur pour notre plus éminent architecte ; ne coupons pas les ailes de l'avenir. — *La position est différente pour les architectes de province. — Ils sont en rivalité avec des agents voyers ignorants, avec des ingénieurs dépourvus de goût, et les conseils municipaux donnent la préférence à ceux-ci. — Instituer un diplôme qui sera délivré aux élèves à leur sortie des écoles, et n'autoriser aucune construction entreprise aux frais de l'État, des départements et des communes, si elle n'est pas confiée à un architecte muni de ce titre. — Former des commissions qui délivreront le même diplôme à tous ceux qui, en dehors des écoles publiques, rempliront les conditions des mêmes examens. — Du reste, liberté pour tous de faire de l'architecture uniquement avec du goût, du talent et même avec du génie.* — SCULPTURE. *C'est le grand art, l'art vivant. — Causes qui l'ont énervé au point que des gens le croient mort. — L'habitude des artistes de travailler sans but et de créer sans destination arrêtée pour leurs œuvres leur a ravi le sentiment des proportions et des convenances. — Des œuvres de la statuaire aux grandes époques. — De nos médailles et de leur infériorité. — Des pierres gravées. — Des matières. — La statuaire d'un grand pays, d'une belle capitale, doit proscrire les matières qui n'offrent pas les conditions de durée et qui ne gagnent pas en beauté avec le temps. — De la fonte qui rougit, de la pierre qui verdit, des compositions qui se délitent. — Les belles matières sont*

le bronze et le marbre, à la condition de bien allier l'un, de bien choisir l'autre.—PEINTURE. *Sa grande mission populaire à toutes les époques. Afin qu'elle réponde aux grands sacrifices faits pour l'enseignement général, on entourera les artistes de toutes les facilités qui élèvent d'autant plus le talent qu'il est moins enchaîné à terre. — Ressources offertes par les collections de l'État.—Musées d'objets d'art.—Bibliothèques d'ouvrages à figures et de livres historiques. — Musée de costumes à l'Opéra.—Le bon et le mauvais de ces arsenaux.* Des MODÈLES. J'ai dit comment la Grèce accourait aux jeux d'Olympie pour voir les plus beaux athlètes, comment, dans son enthousiasme, elle demandait leurs statues à ses sculpteurs les plus renommés ; j'ai dit comment la beauté était un culte dans la contrée où il était le plus facile de la rencontrer. Je ne sais quand l'enthousiasme pour l'art remontera au degré où l'avaient porté les habitants de Crotone ou d'Héraclée, lorsqu'ils ordonnèrent, par un décret public, aux cinq plus belles vierges de la ville de poser pour la figure d'Hélène devant le peintre Zeuxis. Pouvons-nous espérer revoir cette passion? Devons-nous le désirer? Sans examiner cette question, reportons notre attention sur l'importance des modèles, question vitale pour l'avenir de notre école. Une des misères de l'art à Paris est dans l'absence de bons modèles, ou, ce qui est pis, dans l'espèce de modèles qui pose devant les artistes. Les hommes sont hideux et les femmes abjectes : ceux-là quittent des loges de portier et des ateliers de cordonnier pour poser en Achille; celles-ci ne laissent que trop percer le métier qu'elles font dans les attitudes qu'elles fournissent aux artistes, dans les inspirations comme dans les distractions qu'elles leur donnent. Aux uns et aux autres manquent la distinction native, l'aisance naturelle ; ils les remplacent par l'élégance du bal Mabille et la hardiesse de poses affectées. Si la race israélite apporte aux ateliers des formes moins dégradées et un type plus caractérisé, ces formes sont grêles, ce type est juif, et ces modèles jettent sur toute l'école un ton monotone auquel il faut la soustraire. Au reste, quels qu'ils soient, tous ces modèles de métier, ne faisant de la pose qu'un accessoire de leur vie vulgaire ou désordonnée, apportent à l'atelier de l'artiste le laisser aller et l'indifférence; il y a absence complète de communauté entre eux et l'œuvre à laquelle ils prennent part. Loin de moi l'idée de moraliser la classe des modèles, de tenter même sa réforme, c'est du ressort de la préfecture de police; mais j'ai à cœur la régénération de l'art, et malheureusement celle-là dépend en partie des modèles que nos artistes ont sous les yeux. On peut faire des phrases sur l'idéal, échafauder des systèmes sur l'alliance de l'inspiration et de l'étude de la nature : tout cela n'avance pas

beaucoup la besogne, et, quand on a tenu un pinceau ou un ébauchoir, on sait qu'il faut revenir aux pratiques matérielles et aux instruments du métier; or, le modèle est un de ces instruments, et les productions de notre école prouvent assez qu'il est mauvais. Perfectionnons-le donc. Si nos élèves de Rome et d'Athènes, si nos élèves voyageurs, travaillant dans les succursales de Damas et de Bagdad, trouvent en surabondance les occasions de former leur goût au contact des belles races, à la vue et dans l'étude des mouvements libres et des poses naturelles de peuplades qui semblent n'avoir conservé de leur antique origine que cet héritage de noblesse qu'elles se transmettent sans avoir la conscience de sa valeur, nos jeunes artistes, revenus à Paris, sentent d'autant plus vivement la privation de ces ressources. En même temps, tous les artistes qui, sans avoir obtenu les grands prix, cultivent les arts avec succès, luttent contre des difficultés insurmontables et infligent à leurs œuvres les stigmates de ressemblances trop connues. L'État doit suppléer à ce grave déficit, et voici comment il serait possible d'organiser ce service. Le directeur de l'école de Rome embaucherait une dizaine d'Italiens, hommes et femmes, moyennant 1,500 francs d'appointements, avec obligation de poser quatre fois par semaine, matin et soir, dans les écoles du Gouvernement ou chez les maîtres dont le professorat se montrerait digne de cet encouragement. Comme ces étrangers conserveraient pour eux, c'est-à-dire pour les artistes, le reste de leur temps, il leur serait facile de gagner 3,000 francs par an, perspective séduisante pour quitter sans difficulté le pays, surtout quand on ajoutera à ces avantages le voyage gratuit à l'aller et au retour. Je ne voudrais pas qu'on engageât ces modèles pour plus de trois années, parce qu'au bout de ce temps l'influence parisienne a pris le dessus sur les habitudes primitives; mais, tandis que la moitié d'entre eux, s'étant faits à la vie de Paris, renonceront à revoir leur patrie et continueront, bien que dégénérés, à être pour les artistes des modèles infiniment supérieurs à ceux qu'ils ont maintenant, le Gouvernement renouvellerait continuellement les siens et ne les demanderait pas seulement à l'Italie; ses directeurs à Athènes, ses élèves voyageurs et ses consuls en Orient, ses gouverneurs en Algérie, ses agents diplomatiques aux Indes, en Espagne, en Autriche, ses préfets dans les Pyrénées et en Bretagne, seraient chargés de faire des recherches et d'envoyer à Paris quelques-uns de ces types à fleur de coins des nationalités les plus belles, et cette population nouvelle de modèles, choisis non pas au point de vue de l'étude des races, qui est un tout autre ordre d'intérêt et d'étude, mais uniquement d'après la beauté des traits, l'élégance des formes, la régula-

rité des proportions ; cette population, dis-je, sera l'un des éléments les plus curieux, les plus attrayants, les plus féconds, de l'art moderne. — *Les mannequins Le Blond. — Genre de perfection dont ils sont susceptibles. — Réduction des prix.* Il ne faut pas plus chercher son idée dans son écritoire que sa composition d'après son modèle; il faut l'avoir créée dans sa tête avant de la jeter sur le papier. Toutefois un modèle d'une nature élégante, aux attitudes naturellement souples et gracieuses, aux poses toujours distinguées, peut aider l'artiste à trouver mieux qu'il n'avait rêvé. Poser le modèle, c'est scabreux; mais lui expliquer la pose qu'on désire pour exprimer la situation que l'on cherche, la lui laisser prendre de manière à ce qu'il y trouve l'aisance, cette mère de toute grâce et de tout naturel, c'est une des ressources de l'atelier. — DU MATÉRIEL DES ARTS. *La peinture à l'huile. — Son histoire. — Les Van Eyck n'ont rien inventé, mais ils ont perfectionné la peinture à l'huile en même temps qu'ils peignaient merveilleusement.—De la préparation des couleurs aux* XVe *et* XVIe *siècles. — De leur altération aux* XVIIe *et* XVIIIe, *mais plus particulièrement au* XIXe. — *Assistance cherchée dans les ateliers des chimistes de la grande manufacture.* — DES MODES DE PEINTURE. Tous les procédés sont bons dans les mains d'un homme de talent, mais il en est qui grandissent l'homme et d'autres qui l'amoindrissent : ainsi la fresque, ainsi le pastel. — La fresque n'est pas seulement une peinture monumentale parce qu'elle résiste mieux que toute autre à l'influence de l'air ; elle a ce caractère parce qu'elle exclut les perfections d'effet, de coloris et de détails auxquelles les artistes sacrifient ou au moins subordonnent le meilleur de leurs qualités. Quand il faut accuser des contours, on dessine; quand il faut colorer par masse, on est large ; quand la simplicité des tons et l'impossibilité de revenir sur ses teintes obligent à renoncer à l'effet du trompe-l'œil et à traiter ses sujets par larges partis pris, la manière grandit, le dessin s'ennoblit, on presse sa pensée pour en exprimer l'âme, on est gagné par le grand style. La fresque est un mentor sévère qui nous avertit et ne nous passe rien; la peinture à l'œuf, à l'huile, à la cire, et le pastel sont des complaisants qui encouragent toutes nos faiblesses, et nous aident à les dissimuler. — *N'autoriser dans les monuments que des peintures traitées sur le mur même. — Défauts des peintures exécutées dans l'atelier et ensuite marouflées.—Des tableaux transformés en plafonds. — Du désordre des idées à cet égard. — Plafonds plafonnants s'associant à l'idée d'air et de ciel. — Peintures extérieures en lave et faïence émaillées.* —DES TRAVAUX. *Entretenir la grande peinture dans l'école et le goût du grand dans le public. — Continuation du musée de Versailles. — Continuation*

paisible, réfléchie, bien différente de la furia, *peut-être obligée, qui a présidé à l'exécution de sa première partie. — Caractère qui convient à la seconde partie, consacrée aux gloires pacifiques, à l'histoire civile, aux actes mémorables des grands citoyens.* La France n'est pas seulement une retentissante caserne, elle a exercé son influence sur d'autres terrains que sur les champs de bataille; ses vertus, ses grandes actions, ses actes de dévouement, pour n'être pas tous éclairés par l'éclat de la poudre, n'en sont pas moins brillants et dignes d'être représentés, n'en sont pas moins favorables à l'art qui les représentera. — Chaque monument de Paris aura son caractère particulier de peinture. — Les nouvelles galeries des musées du Louvre et du Luxembourg appellent l'antiquité dans sa poésie; le cloître des Invalides, les manéges et les grandes salles d'exercice des casernes se tiendront au courant de l'histoire militaire, et la suivront au jour le jour; la salle des pas perdus et les galeries du palais de justice montreront avec orgueil les vertus sévères de la magistrature; les galeries du musée d'histoire naturelle développeront les merveilles de la création; les salles des hôpitaux, si tristes, si monotones, offriront aux malades et aux mourants les scènes consolantes de la religion; les églises se prêtent au développement de la pensée religieuse; la galerie des Tuileries sur le bord de l'eau et les grandes gares des chemins de fer, les foyers, plafonds et rideaux des théâtres, feront lire les grandes pages de l'histoire nationale et populaire. Voilà les espaces et le livre ouverts au talent. Aussi, quand un grand artiste viendra vous dire : Telle page m'inspire; répondez : Faites! et laissez faire, car s'il est une chance d'obtenir une œuvre vraiment spontanée et vivante, c'est à ce mode de liberté que vous la devrez; autrement vous aurez de la peinture officielle, un moniteur en images. Il en est du génie dans les arts comme de l'esprit dans le monde : annoncez à vos convives un homme d'esprit, il se taira; à vous la faute, vous lui avez commandé d'avoir de l'esprit. Par cette même raison, vous laisserez aux artistes la liberté de renoncer à tel sujet choisi par eux et d'en prendre un autre; l'imagination est capricieuse; l'homme de génie en souffre plus que ceux qui s'en plaignent. — *De la peinture topographique des batailles. — Ce genre exact doit être encouragé pour laisser les artistes faire de l'art à propos de batailles.* — Un secours du même genre sera donné aux peintres qui représentent les faits de la vie civile. On leur demandera d'associer la réalité des attitudes et la vérité des costumes à l'allégorie qui ouvre au-dessus du prosaïque comme un coin de ciel poétique. L'erreur de David et de son école a été de copier l'antiquité au lieu de chercher à la comprendre, de

la faire entrer violemment dans les sujets modernes au lieu de la leur associer, là où ils comportent le rapprochement. La gravure du *Serment du Jeu de paume* ne se comprend qu'en voyant le tableau esquissé. On était étonné de ces gestes étranges, de ces poses insolites, de ces allures d'athlètes, inconciliables avec des costumes étriqués, des têtes poudrées et des jambes en culottes ; mais en découvrant dans l'esquisse du tableau les modèles nus qui ont posé au lieu des représentants des trois ordres, on s'explique comment leurs têtes ressemblantes sont placées sur des corps qui ne pouvaient leur ressembler. LE CHOIX DES ARTISTES. Un général d'armée choisit pour chaque expédition les bataillons qui conviennent le mieux aux difficultés de l'entreprise, de même vous distribuerez les travaux suivant les aptitudes. S'agit-il des grandes pages populaires peintes en plein air sur la voie publique, vous appellerez à vous les hommes que leur talent porte à la largeur et à une certaine prestesse d'exécution ; vous vous adresserez à ces fortes imaginations qui rêvent les vastes emplacements et font craquer les plus grands cadres en débordant sur les limites de la toile. Quelles mains pour couvrir les immenses espaces que celles de Vernet, de Delacroix, de Laemlein, de Janet-Lange, d'Yvon? Je voudrais qu'on continuât la rue de Rivoli rien que pour fournir à ces hommes l'occasion magnifique d'enseigner l'histoire de France aux passants, depuis le ministère de la marine jusqu'à la barrière du Trône. — Telle imagination procède par enjambées, telle autre se replie sur elle-même ; sachez contenir les unes et obliger les autres à s'épandre. Orsel, Perrin, Tyr et toute une génération nouvelle de jeunes peintres convaincus sont délaissés par l'Administration, « parce qu'on n'en obtient rien. » En effet, des artistes de cette nature ne peuvent se faire aux exigences expéditives du jour : je les en félicite. Donnez-leur du temps, n'échafaudez les chapelles que lorsqu'ils seront prêts à peindre sur place. C'est la pensée qui est lente à prendre sa forme, parce qu'elle lutte avec un idéal difficile à atteindre et mille scrupules qui empêchent ces artistes de se satisfaire ; mais une fois la pensée conçue et la forme arrêtée, leur exécution est aussi rapide que celle d'aucun autre. — La peinture officielle des portraits du chef de l'État ne saurait être omise dans ce tableau des influences qui agissent sur le goût public. Depuis Louis XIV, la peinture et la sculpture ont répété le portrait du souverain dans son caractère officiel, en même temps que le balancier de la Monnaie frappait l'effigie royale ; mais comme, au temps du grand roi, les artistes les plus renommés étaient chargés de peindre et de modeler l'original d'après nature ; comme aussi on n'en confiait la reproduction qu'à d'autres artistes de mérite ; comme enfin le plus habile graveur était chargé de reproduire

ces ouvrages par le burin, les portraits officiels furent, sous ce règne, très-satisfaisants, et ils n'ont pas peu contribué à donner, tant aux contemporains qu'à la postérité, une grande idée de la majesté royale. La peinture et la sculpture officielles furent plus lâchées sous Louis XV, et on peut suivre leur décadence en continuant l'examen des effigies royales jusqu'aux incroyables badigeonnages, jusqu'aux fabuleux bonshommes envoyés sous le titre de portraits du roi Louis-Philippe aux ministères, ambassades et préfectures. — *Alexandre ne voulait être peint que par Apelles. — Les papes et les princes à l'époque de la Renaissance. — François Ier et les Valois. — Henri III ne laisse passer ses portraits qu'approuvés par François Clouet. — Réforme nécessaire. — Intérêt pour le chef de l'État, intérêt pour l'art.* LA GRAVURE ET LA PHOTOGRAPHIE. *Leur action de propagande. — Encouragements donnés libéralement à la gravure dans les siècles précédents. — La chalcographie du Louvre. — Le prix de Rome. — Les commandes. — Rivalité de la photographie. — Progrès de cet art. — Son importance immense. — Son influence excellente. — Son utilité pour remplacer les médiocrités en tous genres par des chefs-d'œuvre, sans faire tort aux chefs-d'œuvre de l'art.* — La photographie a donné des leçons à tout le monde, aux artistes et au public, et ce ne sont pas les artistes qui en profitent le moins. C'est à la photographie que les arts devront de rentrer dans les hautes régions de la pensée, leur vrai domaine. Quand on fera dès la première séance d'apprentissage ou quand on achètera pour quelques sous des imitations inimitables de toutes les scènes de la nature, les gens habiles, qui avaient du penchant pour le réalisme, renonceront à lutter avec la machine; ils ne lutteront plus qu'avec l'idéal. — Les procédés de la photographie sont imparfaits; ils se perfectionneront; on trouvera le moyen de transporter les épreuves sur pierre et sur métal, et ces dessins merveilleux, imprimés par les procédés ordinaires de la lithographie et de la gravure, n'étant grevés ni de droits d'auteur ni de frais de gravure, seront donnés pour presque rien et répandus dans toutes les mains. Allant au-devant de cet avenir prochain, on demandera aux grands interprètes des vieux maîtres, à Henriquel Dupont, à Calamatta, à Mercuri, à d'autres burinistes bien connus, non plus d'excellentes gravures qu'ils creusent péniblement dans le cuivre avec leurs outils d'acier (dix années de fers pour chaque gravure), mais d'admirables dessins d'après les chefs-d'œuvre des plus célèbres galeries; dessins aussi finis, aussi brillants, aussi harmonieux que leurs gravures, mais qu'ils mettront deux ou trois mois à faire en compagnie de la fraîcheur de l'inspiration. Ces dessins seront photographiés, trans portés sur cuivre ou sur pierre et donnés pour un prix modique à des

milliers d'amateurs, heureux de posséder ainsi cinquante Henriquel Dupont au lieu d'un, cinquante dessins qui auront toutes les qualités éminentes de ses gravures, et en plus, des qualités d'initiative personnelle qui percent dans la liberté de la touche, en nous délivrant des pauvretés, des minuties de pointillé, des résilles de hachures et des difficultés mesquinement vaincues, autant de défauts inhérents à la gravure. Vous voulez donc tuer cet art admirable? Non pas; je demande seulement grâce pour quelques hommes supérieurs. — La gravure à l'eau-forte et la lithographie sont une utile propagande quand elles sont l'expression animée et spirituelle de la pensée, et elles n'ont pas besoin d'encouragement quand elles sont traitées par des peintres de talent; cependant, d'honorables distinctions doivent s'associer aux applaudissements des amateurs. Expositions permanentes, périodiques, universelles. Elles donnent aux artistes l'occasion de se produire, au public le moyen de comparer, à l'État un contrôle de l'opinion et le diapason des progrès. Exposition permanente. L'inconvénient de tous les modes d'exposition est, pour le jeune artiste, d'exciter le désir naturel qui le pousse à se produire avant sa maturité, et pour les talents faits, pour les artistes supérieurs, de compromettre leur œuvre au milieu d'un fouillis d'œuvres disparates, sous les yeux de spectateurs distraits; mais ces inconvénients, inhérents à la chose, sont la chose même. — La permanence d'une exposition me semble utile, non pas par la raison qui fait qu'on la demande, qui fait qu'on l'accordera un jour, raison mercantile, mais par des motifs supérieurs. — Ne craignant rien de l'éclosion incessante et indéfinie des artistes, je sais cependant quelle foule de précautions et de soins, quelle charge elle impose, non pas charge d'âmes, mais charge de prétentions impuissantes, de luttes désespérées, malheurs passagers, il est vrai, et qu'on prend en patience, si l'on songe au refuge qu'offre l'industrie aux blessés des beaux-arts. — Doué de quelque facilité qu'il prend pour du talent, un jeune homme veut devenir artiste et il lutte avec les difficultés de l'art, ne pensant qu'à la difficulté de se produire, de se faire connaître, si bien qu'il croit n'avoir affaire, pour réussir, qu'à un seul obstacle : la publicité. Rendez facile cette publicité. Ouvrez des salles d'exposition permanente pour les ouvrages nouveaux; que chacun ait le droit d'exposer pendant deux mois ce qu'il a peint, dessiné, gravé ou sculpté, et quand, sans bourse délier, l'élève aura montré au public, dans les belles salles du Louvre, ce qu'il sait faire, si les tableaux et les statues lui sont renvoyés faute d'acheteur, il ne s'en prendra qu'à lui-même, la leçon sera complète, et, d'un médiocre artiste mourant de faim, vous aurez fait un excellent ouvrier à vingt francs par jour. Les marchands

de tableaux, de statues et d'objets d'art modernes, ceux qui font consciencieusement leur métier, n'ont rien à craindre de l'exposition permanente, car les peintres et les sculpteurs dont les ouvrages se vendent couramment chez ces marchands verront bientôt qu'il leur manque au Louvre un intermédiaire intéressé à prôner leur talent, à mettre leur œuvre dans le meilleur jour et leur réputation sur le plus haut piédestal ; ils verront bientôt que leurs petits tableaux, confondus et compromis au milieu de mille tableaux, sans un interprète, sans un protecteur, n'ont aucune chance d'être remarqués par l'amateur craintif, indécis, soupçonneux et incapable de se former une opinion par lui-même, qu'il a même la mauvaise chance d'être fâcheusement commenté par quelque critique autorisé ; alors ils déserteront l'exposition permanente, qui restera l'utile refuge des débutants, dont le nom est pour le marchand une signature sans valeur, des talents consciencieux qui cherchent leur chemin dans le dédale des voies tracées, et enfin des artistes sérieux qui dédaignent les succès faciles et poursuivent l'idéal dans les sujets poétiques ou religieux et dans l'histoire. Exposition périodique. Tous les deux ans, les artistes seront convoqués à une exposition de leurs œuvres, et l'hospitalité la plus accueillante sera, comme par le passé, accordée aux étrangers. Je suppose dans le Louvre, terminé d'après le plan proposé par MM. Trélat et Visconti, les expositions se faisant dans une magnifique salle parallèle à la galerie des tableaux anciens, et en communication facile avec elle. Je vois alors le public des amateurs, et les artistes eux-mêmes, allant d'un tableau d'Ingres à un tableau de Raphaël, de l'*Orgie romaine* de Couture aux *Noces de Cana* de Paul Véronèse, de l'*Entrée de Trajan* d'Eugène Delacroix à la *Galerie de Médicis* de Rubens. Croit-on que le public et les artistes ne trouvent pas là le vrai critérium, la saine comparaison, un obstacle salutaire aux engouements insensés, un stimulant puissant aux efforts généreux ? Est-il à craindre que cette comparaison serve l'envie, jalouse des succès contemporains, heureuse de tout ce qui déprime et décourage ? Ce serait mal connaître le vrai talent que de croire qu'on l'abat ainsi ; bien au contraire, en face d'une critique loyale il trouvera de nouvelles forces pour la lutte, et, quant à la médiocrité, bien habile celui qui la découragera. Non, cette comparaison sera salutaire pour tous, pour les hommes de talent qui marchent dans la bonne voie et auxquels elle montrera le vrai but, pour les hommes de talent envahis par le mauvais goût et auxquels elle signalera l'écueil, pour le public enfin qui aura toujours à sa disposition, et pour ainsi dire sous la main, la vraie base de la saine critique. Le choix même du local indique que l'exposition sera très-restreinte.

Avec une exposition permanente pour le commerce des tableaux, on peut n'avoir en vue, dans les expositions périodiques, que les progrès sérieux de l'école, son honneur et la gloire du pays. EXPOSITION UNIVERSELLE. Tous les cinq ans, il y aura une exposition française des arts et de l'industrie; tous les dix ans, une exposition universelle. Dans ces solennités, et surtout dans la seconde, les arts seront associés à leur sœur l'industrie, et nous espérons voir se développer chaque jour davantage le rapprochement fraternel des arts entre eux et des nations entre elles.

Comte DE LABORDE.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

DES VUES GÉNÉRALES. — Il est évident que ces sortes de dessins sont intéressants pour l'archéologie, considérés, non pas dans leur ensemble, mais dans leurs détails. Quand donc ils n'indiquent que confusément les formes d'édifices très-éloignés, on n'en saurait tirer d'autres renseignements que ceux relatifs à la distance respective de ces édifices; or, sur ce point les plans géométraux nous fournissent des données beaucoup plus précises.

En fait de vues générales, nous ne devrons donc nous occuper que de celles tracées avec assez de finesse pour se prêter à l'analyse des détails; et parmi ces détails les plus curieux sont ceux qui ne sont pas reproduits à l'état de vues isolées. Par exemple, on ne trouve que sur les anciens plans et panoramas de l'ensemble ou de certaines portions de Paris, les vieilles portes du Temple et Saint-Martin, la butte Saint-Roch (ou des Deux-Moulins), etc., enfin plusieurs sites d'anciens faubourgs, devenus aujourd'hui des quartiers populeux de la capitale. Malheureusement ces divers détails y sont presque toujours tracés en petit et avec trop de vague pour nous en donner une idée complète; néanmoins ces documents, tout imparfaits qu'ils sont, valent mieux que rien, et offrent à notre imagination un reflet plus ou moins fidèle de ces localités.

A la rigueur, j'aurais pu supprimer cet article, et ne citer les parties importantes de ces vues générales qu'au sujet de tel ou tel édifice décrit isolément; mais, toute réflexion faite, j'ai préféré les signaler, avec quelques détails, en tête de la catégorie des dessins, à la charge de revenir au besoin sur les particularités qu'ils renferment, relativement à certains sites ou monuments, dont il existe des vues spéciales.

(1) Voir la livraison précédente.

La ligne de démarcation entre les vues générales et les vues particulières n'est pas toujours facile à établir nettement. Je rangerai parmi les premières les dessins qui offrent des portions notables de la capitale, aperçues d'un quai, d'un pont, d'une terrasse ou d'une fenêtre. Mais, quand le *paysage* lointain, très-vaguement tracé, ne sera évidemment qu'un accessoire, placé là sans aucune prétention à l'exactitude, pour faire ressortir ou interpréter le sujet du premier plan, je cesserai de le considérer comme vue générale. Par exemple, sur presque tous les tableaux, estampes, etc., représentant sainte Geneviève, on voit derrière la sainte un simulacre de vue de Paris, qui certes ne peut occuper sérieusement notre attention.

Les anciens plans de Paris, généraux ou partiels, tracés en élévation, pourraient à la rigueur être classés parmi les vues générales : tel est le dessin du plan exécuté en tapisserie, et quelques autres; mais, ayant publié à part des *études* sur ces plans, j'y renverrai ceux de mes lecteurs pour qui cette matière aurait de l'attrait. Néanmoins, de temps à autre, pour éclairer la topographie de certains sites ou édifices du vieux Paris, je rappellerai les détails que nous fournissent les plans.

Digression sur quelques plans de Paris. — Je vais me permettre ici, précisément pour les personnes que la question intéresse, une digression qui sera la moins prolixe possible. Depuis ma publication sur ces plans (mai 1851), j'en ai découvert quelques-uns que je n'avais pas enregistrés. Je citerai les pièces les plus importantes, et d'abord le plan de Paris au Moyen-âge (encore inachevé) que publie M. Albert Lenoir, plan fictif, basé d'une part sur des fouilles récentes, et d'autre part, sur des pièces et actes authentiques de nos archives. On y représente l'ancienne surface de Paris, avec désignation de ses anciens hôtels, fiefs, clos, etc. C'est un travail de bénédictin, très-compliqué et tout à fait neuf, qui, malgré des erreurs inévitables, sera le chef-d'œuvre du genre, vu que les plans de De Lamarre et autres ne peuvent compter pour des productions sérieuses. Passons aux plans *réels*.

1567. — Plan en 1 feuille, gravé sur cuivre, intitulé : Parise — *In Venetia*, 1567. Ce plan, extrait d'un ouvrage italien (peut-être d'une édition en cette langue de la *Cosmogr*. de Séb. Munster),

est cité sur le catalogue de la vente L. R. de L. faite en nov. 1855, nº 696. Je ne l'ai point vu.

1591. — Plan italien en 1 feuille grand in-folio (nº 697 de la même vente). Il représente Paris et quelques villes peu éloignées. C'est une gravure sur cuivre, finement exécutée, qui appartient aujourd'hui à M. Bérard, architecte-ornemaniste. Il fut dressé pour donner une idée du siége de Paris en 1590. Au haut, à gauche, un cartouche contient une dédicace au pape Grégoire XIV par *Pigafetta*. Au bas du cartouche, on lit : *In Rome* 1591 — *Natal* (Noël) *Bonifatio da Sibennico fece*, et, au bas du plan à droite : *Appresso Bartholomio Grassi*. Au centre de la feuille est le petit plan de Paris, pris de l'orient, reproduit d'après quelque plan allemand. Les édifices, représentés en élévation, y sont tout à fait informes. Les petites villes situées dans un rayon plus ou moins étendu, Lagny, Meulan, etc., y sont tracées de fantaisie et placées à des distances beaucoup trop rapprochées. Ce plan n'est curieux que relativement aux dispositions stratégiques du siége et de la défense de notre capitale en 1590.

1625. — Je décris, dans mes *Études sur les plans*, celui en deux feuilles de Melchior Tavernier, édit. de 1630, 1631 et 1635. Je viens d'en voir chez M. Destailleurs, architecte, une magnifique épreuve avec texte daté 1625. C'est sans aucun doute l'édition primitive de cette copie du plan de Mathieu Mérian, éditée dix ans avant cette date. M. Destailleurs, en ayant comparé la gravure à une petite vue générale de Lyon, signée : *S. Maupin inventor* — *A. Bosse, fecit,* en conclut avec raison, je crois, qu'on peut attribuer la gravure de ce plan, au moins quant aux ornements des cartouches, au même Abr. Bosse, qui, à cette époque, s'il est né réellement en 1611, n'aurait eu que quatorze ans. Au reste, j'ai déjà signalé de lui une pièce (une grotte du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye) qui porte son nom et la date de 1623.

1637. — Le *Bulletin du bibliophile* d'octobre 1856 mentionne un projet de fortifications autour de Paris, dessiné en 1637 par le général-ingénieur comte de Pagan. Ce plan, exécuté sur la demande de Louis XIII, fut adjugé à Londres, à la vente Dawllson, à un *armateur* hollandais pour 87 liv. sterl. Je regrette de ne pas le connaître.

Vers 1684. — Plan gravé sur cuivre en douze feuilles, me-

surant réunies environ 147 centimètres sur 145. Au haut est l'inscription : *Lvtetia — Paris*. Sur la troisième feuille est une petite vue de Paris, et, au-dessous, un cartouche où on lit que « ce plan fut présenté à Messire Gabriel Nicolas de la Reynie... par F. Jollain. » Au bas de la douzième feuille est écrit : « Se vend AParis. Chez Jollain rue S. Iacques à la Ville de Cologne. » Il est encadré d'une bordure de feuillage enroulée autour d'une baguette, avec une fleur de lis à chaque coin ; les édifices y figurent en élévation. Au nord, on y distingue quelques restes des bastions établis sous Louis XIII, et les nouvelles portes Saint-Denis et Saint-Martin ; au sud, les anciennes portes Saint-Jacques et Saint-Marceau, abattues en 1684 et 1686. Ce plan rappelle beaucoup celui de Bullet, dont il est sans doute une copie. Je l'ai vu en 1854 chez M. Hennin, qui l'avait reçu d'Allemagne.

Vers 1700. — Plan en 1 feuille, de 47 centimètres sur 34 1/2, intitulé : « Enceinte ecclesiastique | ancienne et moderne de la « Ville et Fauxbourgs | de Paris | divisé en 42 Paroisses, etc., « — par A.-D. Menard — à Paris chez Pierre Gallays. » Ce plan grossier, mais rare et curieux pour ses divisions, se voit à la Bibliothèque du Louvre, dans un grand in-folio intitulé : *Topographie*, et marqué E — 131 — (o).

1736. — Plan de Gaspard de Baillieul, en 4 feuilles portant ensemble 92 centimètres sur 75. J'ai signalé les éditions de 1724 et 1732.

1765. — Quatrième édition du plan-atlas de Pasquier et Denis. La première est de 1758. Cette nouvelle édition offre d'assez nombreuses corrections et des additions au texte.

1780. — J'ai cité un plan de Pichon, 1784, indiqué sur le catalogue des Archives (2e cl., no 121). Il en existe une édition de 1780 ainsi décrite sur un catalogue de vente de 1855 : « Plan de la Ville et Fauxbourgs de Paris avec ses principaux Monumens, par Pichon, 1780, collé sur toile ; hauteur : 112 centimètres ; largeur : 150. » Je ne l'ai pas vu.

Le même catalogue enregistre le suivant :

1788. — « Plan de la Ville... de Paris, par Deharme et Desnos, 1788, collé sur toile... hauteur : 146 centimètres ; largeur : 175. » C'est probablement une troisième édition du plan-atlas de Deharme, 1763.

VUES DE PARIS GOUACHÉES AU XVe SIÈCLE. — Les plus anciennes vues de Paris se trouvent dans nos vieilles chroniques manuscrites, qu'accompagnent des miniatures; je n'en connais aucune qui soit antérieure au xv[e] siècle. Celles que j'ai vues, à l'état d'originaux ou de copies, sont toutes tracées évidemment de fantaisie; aussi n'ai-je point perdu mon temps à parcourir un grand nombre de ces chroniques, dans l'espoir d'y rencontrer par hasard une pièce digne de notre attention. D'ailleurs, pour obtenir à la Bibliothèque impériale communication de ces sortes de manuscrits, qui y abondent, il faut d'abord en connaître d'avance les titres, puis rédiger une demande motivée dont un conseil (qui se tient le mercredi) apprécie la valeur avant de donner ou de refuser son autorisation. Cette complication a contribué, je l'avoue, à me dégoûter de recherches qui, fort probablement, n'eussent abouti à aucune découverte sérieuse.

Plusieurs vues de Paris, copiées par Gaignières sur d'anciennes chroniques nationales ont été reproduites sans goût dans les *Monuments de la monarchie françoise* de B. de Montfaucon. Elles représentent le plus souvent des entrées dans la capitale de souverains ou d'ambassadeurs. Sur le premier plan se présente une porte : c'est d'ordinaire la porte Saint-Denis, dite par excellence la *porte royale*. Au loin s'élève, en forme de pain de sucre, quelque montagne idéale, couronnée d'un fort. On voit fuir devant soi un fossé, une muraille fortifiée de tours rondes ou carrées, et, au delà du mur, apparaît un fouillis confus de toits de tuiles ou d'ardoises, de clochers invraisemblables, de tours et tourelles, groupées ou isolées, de toutes formes, couronnées de créneaux ou coiffées de toits aigus, et terminées par des coqs, des girouettes ou des panaches de plomb. On ne se douterait guère qu'on a Paris sous les yeux, si une étiquette placée sur la porte d'entrée ne l'indiquait, ou, à son défaut, le titre même du chapitre, inscrit au bas de la miniature en lettres rouges.

Si la scène se passe de l'autre côté de la porte, à l'intérieur de la ville, derrière les personnages du premier plan, chevauchant sur des haquenées, on voit un rang de cinq ou six pignons, percés de quelques trous où s'enchâssent les têtes démesurément grosses des spectateurs. On dirait des maisonnettes de sapin coloriées dont un enfant aurait garni chaque fenêtre d'une poupée. Ceci représente la *grant chaussée Monseigneur Sainct*

Denis. Sur un plan plus éloigné sont des murs et des tours crénelés, des clochers, des montagnes pyramidales, le tout placé au hasard et sans respect pour les lois de la perspective. Quelquefois un grand donjon, flanqué de quatre tourelles, rappellera la tour du Temple, et deux espèces de piliers carrés, l'église Notre-Dame. Il n'y a là assurément aucun renseignement à recueillir, du moins quant aux localités.

M. Du Sommerard a fait lithographier dans son atlas des *Arts au Moyen-âge* (7e série, pl. XXVI) une miniature tirée d'un Froissart du xve siècle (no 8,322 de la Bibliothèque impériale). Elle représente une vue de Paris prise du nord. On a devant soi un mur fortifié de tours, de diverses formes, et une porte ou *bastide* munie de tourelles en encorbellement. Au loin sont quelques toits et clochers, que dominent les deux tours jumelles de Notre-Dame, seul indice qu'on a sous les yeux Paris plutôt qu'une ville de Bohême. Encore n'en acquiert-on la certitude qu'en lisant au-dessous : « Coment le Roy Loys d'Anjou entra à Paris, etc. »

Dans la *Chronique de Saint-Denis* de la même bibliothèque (F. S. — 6), folios 419 et 446, sont des vues de Paris analogues. Sur toutes deux figure la porte Saint-Denis, que je décrirai à l'article concernant cette porte. Sur l'une on distingue, comme signe reconnaissable de Paris, le donjon du Temple ; sur une autre du même volume, la Bastille, récemment construite.

Dans un autre manuscrit in-folio (*ibid*., no 10,025) intitulé : *Passages d'outre-mer*, composé par *Sébastien Mamerot* (?), manuscrit auquel on attribue la date de 1474, et que j'ai parcouru il y a bien douze ans, j'ai remarqué une miniature (la troisième, je crois) représentant Paris vu de l'ouest. Au premier plan et de face passe la Seine, dont quelques maisonnettes garnissent les bords. Au loin s'élèvent les tours Notre-Dame. Au bas est le titre du chapitre : « Coment les ambassadeurs... de l'empereur de Constantinople arriverent *a Paris* deuers Charlemaigne. » Charlemagne n'a peut-être jamais mis le pied à Paris, mais peu importe cette fiction : l'archéologue s'estimerait en bonne fortune si cette miniature lui offrait quelque idée de l'état de la capitale en 1474.

Je citerai encore une de ces gouaches, dont je ne connais pas l'original, vu que, le manuscrit étant dans la réserve, il eût fallu

faire, pour le voir, plus de démarches que ne valait le renseignement à recueillir. J'en parlerai donc d'après la copie lithographiée qu'en a donnée M. Devéria dans le recueil *l'Artiste*. Elle est tirée d'un traité manuscrit (xv[e] siècle) sur les *Miracles de saint Louis*.

Derrière les personnages du premier plan s'étend la plaine Saint-Denis. A gauche apparaît une portion de la ville de ce nom avec sa clôture fortifiée et le clocher, fort mal rendu, de son église abbatiale. A droite est une autre enceinte, flanquée de tours *rondes:* c'est celle de Paris. On aperçoit au loin Notre-Dame, la flèche de la Sainte-Chapelle, etc.; le tout figuré d'une manière fort confuse. Au fond se dressent des montagnes taillées à pic et couronnées d'églises imaginaires. Entre les deux villes, un faisceau de tours fort minces ou plutôt de piliers, établis sur un monticule, indique le gibet de Montfaucon. Une route serpente à travers la plaine, ondulant comme les détours d'une rivière, et bordée en trois endroits d'une croix à la tige élancée qui surgit d'un soubassement gothique. On a voulu sans aucun doute représenter les *Mont-Joie,* les croix marquant les lieux où stationnèrent les porteurs du cercueil de saint Louis. Il nous reste de ces croix des gravures et dessins qui attestent qu'elles sont ici figurées sans aucune prétention à l'exactitude. On devine l'intention du miniaturiste : voilà tout.

Je pourrais multiplier mes citations; mais à quoi bon? Ce serait toujours les mêmes déceptions, les mêmes stérilités de détails. Néanmoins, par exception, quelques miniatures des xv[e] et xvi[e] siècles nous fourniront sur certains édifices des renseignements un peu plus substantiels.

Comme il n'est ici question que de pièces contemporaines, je ne parlerai pas des vues *fictives* dues à des crayons modernes, représentant Paris à une époque plus ou moins éloignée. La fantaisie de retracer des sites pittoresques du vieux Paris est venue à plus d'un artiste de nos jours; mais, pour approcher quelque peu de la vérité, il leur faudrait commencer par une étude approfondie de l'ancienne topographie de la capitale. Tout ce que j'ai vu en ce genre est à peu près nul sous le rapport de la composition. Cependant je citerai volontiers ici les deux grands dessins (conservés sous cadres, à la Bibliothèque de la Ville) exécutés avec verve par M. Pernot, que j'ai si souvent critiqué à propos de ses vues isolées de nos vieux édifices. Ces dessins, qui

ont été lithographiés par M. Champin, représentent Paris au xve siècle, vu, sur l'un, de la plate-forme des tours Notre-Dame, sur l'autre, de l'endroit où passe le pont des Arts. Ils ne sauraient supporter dans leurs détails un examen critique; mais l'ensemble en est très-pittoresque et donne certainement une idée de cet océan de tours, de pignons, de clochers et de toits qui constituaient le Paris de Louis XI. Ils sont artistement tracés, et composés sans doute sous l'inspiration du roman de Victor Hugo; mais, pour conserver l'illusion, il ne faut pas les soumettre à une froide analyse: ce serait en détruire tout le charme. Parmi les détails, les uns, en grand nombre, sont nés de la fantaisie de l'artiste; les autres sont des copies libres de vieilles estampes.

Victor Hugo, qui décrivait avec la plume le Paris de 1482, pouvait se permettre une vague poésie; mais le crayon du dessinateur ne jouit pas du même privilége: il faut qu'il fixe nettement tous les contours. M. Pernot, dans sa vue prise de Notre-Dame, a fait intervenir ingénieusement çà et là des flocons de fumée ou de vapeurs qui cachent sans invraisemblance une partie des fonds, mais ce qui se distingue nettement ne saurait soutenir la loupe de l'antiquaire. Il manquait à M. Pernot l'assistance, les conseils d'un érudit sur cette matière. A l'époque où il commença ces dessins (vers 1835, je crois), M. A.-P.-M. Gilbert, le doyen des collectionneurs de vues du vieux Paris, aurait pu lui servir de guide.

Ces sortes de vues fictives pourront un jour être exécutées avec un certain succès par quelque artiste archéologue, qui saura s'aider avec discernement de toutes les pièces contemporaines. Le présent catalogue lui sera certainement de quelque utilité, s'il a la patience de consulter toutes les sources qui y sont indiquées; en ce moment, j'équarris des pierres dont on pourra construire un curieux édifice.

Vues générales de Paris, xviie et xviiie siècles.—Je passe tout de suite à une époque bien moderne, car je n'ai trouvé à signaler aucun dessin de ce genre, intermédiaire entre Louis XI et Louis XIV, sinon quelques plans en élévation, sortes de dessins que nous sommes convenus d'exclure de ce catalogue. Au xvie siècle, on a dessiné sans aucun doute plus d'une vue générale de Paris, puisqu'il y avait alors un certain nombre de dessinateurs

spécialement voués aux panoramas et profils de villes, notamment ceux, presque tous flamands, cités dans la préface de l'ouvrage *Civitates orbis terrarum,* 1572; mais je n'ai pu en retrouver un seul de cette époque.

Sous Henri IV et sous Louis XIII, on a dessiné beaucoup de vues générales de Paris, connues par des estampes; mais je n'ai jamais rencontré aucun des dessins de Claude Chastillon, de Mathieu Mérian et autres.

Sous le règne suivant, les vues de Paris gravées existent encore en plus grand nombre; mais la plupart des dessins originaux, qui en sont la base, sont perdus ou se cachent je ne sais en quelles collections. Pour les découvrir, il faudrait posséder la baguette d'une fée, ou plutôt (pour parler comme aujourd'hui) une *somnambule extra-lucide.* Passons maintenant en revue notre maigre récolte.

Vers 1675. — On peut approximativement rapporter à cette date un dessin finement tracé à la plume et attribuable à Israël Silvestre. Ce dessin, long de 55 centimètres et haut de 32, fut vendu vers 1840 à M. F.-C. Muller, déjà cité, par M. Steenhaut, marchand de tableaux; il fait aujourd'hui partie de la collection de dessins de M. Destailleurs, architecte. Il représente une partie des faubourgs Saint-Jacques et Saint-Marceau, vus de l'orient. A l'extrême gauche s'élève l'Observatoire, achevé vers 1672, et tout auprès, le Port-Royal, devenu l'hospice de la Maternité. A l'extrémité opposée se détachent sur l'horizon le dôme et les bâtiments du Val-de-Grâce. Dans l'espace intermédiaire sont disséminés, en trop petit nombre, des groupes de maisons peu remarquables, bien que, de ce côté, abondassent alors de vieux logis et manoirs portant le cachet du xve siècle.

Vers le milieu du dessin se trouve le point le plus intéressant pour nous, vu qu'il figure avec de fins détails : c'est l'ensemble des bâtiments, élevés sous Louis IX, du couvent des Cordelières, dont il reste à peine quelques murs debout, incorporés à l'hôpital de la rue de l'Oursine. On y distingue nettement la disposition des différents corps de logis et les découpures, de style ogival, des fenêtres, etc., tous détails qui s'accordent avec d'autres représentations fournies par divers plans, dessins ou estampes. Je reparlerai plus tard de cette portion du dessin (article *Cordelières*) dont je possède un calque que m'a donné à titre d'échange M. Muller.

1687. — Petit dessin en longueur, à la plume et relevé de bistre, probablement de Séb. Le Clerc, représentant une vue prise du point où passe le pont des Tuileries. Ce dessin (collection Destailleurs) est vraisemblablement le modèle d'une petite vue, gravée au bas d'une estampe, en forme de frontispice, au milieu de laquelle figure le blason de Paris, entouré de médaillons relatifs au banquet offert par la Ville à Louis XIV, le 3 janvier 1687, à l'occasion de sa convalescence. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce petit dessin, assez dépourvu d'intérêt et offrant d'ailleurs un site très-souvent gravé en grand, avec beaucoup plus de détails.

Vers 1690. — Dessin de ma collection (38 1/2 centimètres sur 24), exécuté assez artistement à la plume et rehaussé d'encre de Chine. Il n'est pas signé. On lit au bas, sur la marge, en écriture cursive : « Veü de Paris du costez de Monlouis (Père-la-Chaise). »

Il existe plusieurs vues gravées prises à peu près du même point, mais ce dessin n'en est pas le modèle. Du reste, il n'offre aucuns détails bien particuliers. Au premier plan est un terrain accidenté ; sur la pente et au bas de la colline sont des champs de blé, des vignes, diverses cultures, des maisons de maraîchers, des bâtiments servant de fabriques et des cabarets. On y distingue un clocher assez voisin, celui, je pense, de l'église Saint-Ambroise, et sur la gauche, la Bastille et le grand boulevard (ou bastion) Saint-Antoine. On reconnaît, dans un lointain un peu trop accusé, l'Observatoire, et, à côté, la haute tour obéliscale en charpente, destinée à la machine de Marly et donnée par le roi à l'Observatoire, pour y essayer les objectifs à très-longs foyers.

Je citerai encore le clocher de Sainte-Geneviève, la tour de Saint-Paul, Saint-Jean-en-Grève, etc., tous détails qui n'offrent rien de spécialement remarquable.

1729-1735. — En tête du Recueil topographique sur Paris, du Cabinet des Estampes, on trouve, dans le tome intitulé : *Vues générales,* plusieurs dessins que je vais signaler, me réservant de les analyser plus tard.

Il existe une suite de quatre estampes au burin, assez communes, composées chacune de deux feuilles, d'inégales dimensions, représentant des vues de Paris très-étendues, avec de nombreux chiffres de renvois. Elles ont une longueur approxima-

tive de 1 mètre, sur 32 centimètres de hauteur. Trois portent au bas l'inscription : *Milcent delin. et sculp.;* et sur la quatrième on lit : *Dessiné et gravé par le Sr Milcent, Ingénieur de la Marine.* Or, les dessins en question sont fort probablement ceux de cet ingénieur, car les estampes offrent identiquement les mêmes détails topographiques, et de mêmes dimensions, ou à peu près.

Le premier qui se présente (141 centim. sur 36) est tracé avec assez de verve, à la plume, ombré d'encre de Chine, et porte, au haut, cette inscription : « Veüe de Paris dessinée du clocher de l'église de Chaillot, au mois de septembre 1729. » Au premier plan, on voit fuir devant soi la toiture de l'église (Saint-Pierre); au bas s'étend un petit cimetière avec une croix au milieu; suivent, vers la droite, quelques habitations d'agrément; à gauche se développe au loin la colline de Montmartre, sur laquelle se détache le clocher de l'ancienne église du Roule, Saint-Jacques-Saint-Philippe. Je ne sais à qui attribuer ce dessin.

Un peu plus loin on en voit un autre, à mon avis moins artistique et sentant un peu le compas et l'équerre. Il est également lavé à l'encre de Chine et offre identiquement les mêmes détails, sauf ceux du premier plan. Il mesure 104 centimètres sur 31 ; au verso est inscrit le titre cité précédemment, cette fois avec la date 1733. Ce dessin est, sans aucun doute, celui que Milcent a gravé.

On voit *ibid.* un dessin de 123 centimètres sur 31, de la même main que le précédent, et sans inscription, offrant une vue de Paris prise de la pointe de l'Arsenal, du point où le fossé de la Bastille débouchait dans la Seine. L'estampe de Milcent en est l'exacte reproduction, et il n'y a, cette fois encore, de variantes que dans les divers détails ou personnages du premier plan.

Suit un dessin de 96 centimètres sur 25, exécuté à la plume avec une grande finesse; c'est une vue lointaine de la capitale, prise de la terrasse de Meudon.

Un autre dessin, de la même dimension, ombré d'encre de Chine, offre la même perspective et les mêmes détails. Enfin, un troisième, esquissé à la plume, est une répétition des deux premiers, sauf toujours quelques variantes dans les repoussoirs du premier plan. La seconde de ces pièces paraît être le modèle de la gravure.

Presque tous ces dessins, tracés en conscience et avec préci-

sion (peut-être avec l'aide d'une chambre noire), portent des réseaux de lignes croisées, qui indiquent le mode de travail du graveur.

J'ai cité, ci-dessus, de Milcent *quatre* vues gravées. Le dessin de la quatrième, prise de Belleville, et datée 1736, n'est pas ici; mais j'ai souvenir de l'avoir rencontré un jour, dans je ne sais plus quel carton supplémentaire, annexé à l'estampe qui le reproduisait. Cette vue est peut-être la plus intéressante des quatre; on y voit la ligne du boulevard, la porte du Pont-aux-Choux, les principaux faubourgs de la rive droite, les trois derniers piliers de Montfaucon, un grand nombre de moulins, de guinguettes, de fours à chaux, etc.

En somme, il y a à extraire plus d'un curieux renseignement de l'examen de ces immenses dessins d'après nature; mais j'en remets les détails à l'article *Vues générales*, de la catégorie des estampes, parce que les gravures qui les reproduisent sont l'œuvre du dessinateur lui-même, et me paraissent en être la traduction correcte, et bien arrêtée.

Vers 1740. — Dessin à l'encre de Chine, de 48 centimètres de long sur 22 de haut, représentant Paris vu de la colline de Chaillot; à gauche s'élève au loin Montmartre, qui domine les maisons du Roule. Vers le milieu du dessin, une grille entre deux pavillons ferme l'extrémité occidentale du Cours-la-Reine. A droite, les Invalides. Le long de la berge de la Seine se groupent les maisons rustiques, cabarets et chantiers de bois à brûler, du *Gros-Caillou* (1).

Ce dessin, finement tracé, fait partie de la collection de M. Destailleurs. Il offre un point de vue qui diffère un peu du dessin de

(1) Ce nom succéda, selon Piganiol, à celui plus ancien de *Lalongray;* il fut donné au quartier, dit cet historien, « parce que, dans le lieu où est sise aujourd'hui « l'église (Sainte-Marie), étoit une maison publique de débauche, à laquelle un « caillou énorme servoit d'enseigne. » Jaillot nous révèle la véritable origine de ce nom. Le quartier s'appela *Gros-Caillou* à cause de hautes bornes dressées en cet endroit pour séparer la seigneurie de Sainte-Geneviève de celle de Saint-Germain-des-Prés. Ces bornes, assez semblables à des menhirs, sont figurées et désignées sur le plan du quartier Saint-Germain par La Caille, 1714, plan que Piganiol lui-même fit réduire pour en orner son ouvrage sur Paris. Il est, au reste, très-admissible qu'un cabaret ait pris une de ces bornes pour enseigne et même lui ait donné par malice la forme d'un phallus.

Milcent, cité ci-dessus; mais, en raison de ses proportions plus petites, il contient beaucoup moins de détails.

Vers 1770. — (Même collection.) Vue prise du quai de la Tournelle. Ce dessin, d'une grande finesse, est tracé à la plume et rehaussé de couleurs. Il a 34 1/2 centimètres de long, sur 21 1/2 de haut, et est signé : *Germain del.* A gauche apparaissent le pont au Double (dit aujourd'hui de l'Hôtel-Dieu); Notre-Dame avec sa flèche détaillée, l'ancien évêché avec son donjon crénelé et sa grand'salle en forme de chapelle, dont l'abside regarde l'orient; le jardin de l'archevêché, la pointe orientale de la Cité, bordée de maisons dont les jardins ont pour limites non pas un quai, mais le parapet de la chaussée qui domine le fleuve. Ces maisons, dépendant du cloître Notre-Dame, sont très-détaillées, mais n'offrent aucune particularité; elles paraissent de construction assez moderne. Une seule est remarquable par une sorte de donjon ou tour carrée qui lui est contiguë et qui conserve une physionomie féodale.

A droite s'étend, au delà de la Seine, le quai Dauphin (île Saint-Louis), dont les maisons n'ont guère changé d'aspect depuis l'époque du dessin. Au delà du pont Rouge ou Saint-Landry, on aperçoit le rang de maisons, fort laides sans être curieuses, qui bordent le port au blé et que dominent les deux tours de Saint-Jean-en-Grève. Le clocher de la tour du nord s'élève avec élégance, brodé d'ornements gothiques et tout hérissé de *crochets* sur ses arêtes. Il est teinté d'une légère couche bleuâtre, ce qui semble indiquer qu'il était, non pas de pierre, comme je l'ai avancé en plusieurs endroits, mais de charpentes recouvertes d'ornements en plomb. Au reste, nous verrons encore figurer cette flèche sur plusieurs dessins et estampes (1).

Ce même point de vue a été plusieurs fois gravé, mais avec bien moins de finesse dans les détails; aussi je pense que la reproduction très-fidèle de ce dessin aurait du succès.

1786. — Un dessin de ma collection (44 centimètres sur 25),

(1) Bien qu'il y ait sur l'extérieur de Saint-Jean-en-Grève abondance de sources iconographiques, il ne nous sera guère possible de savoir au juste si son élégant clocher était de plomb ou de pierre découpée à jour. Il est à noter qu'aucun des historiographes parisiens, y compris l'abbé Lebeuf, si minutieux dans ses descriptions d'églises, ne parle de ce clocher, si remarquable, d'après les témoignages iconographiques.

signé au bas, à gauche : *Moreau fec.* 1786, offre en perspective une portion du quartier de Paris dit aujourd'hui *Chaussée-d'Antin.* Il est à l'encre de Chine, rehaussé de blanc et de quelques teintes rougeâtres.

Sur le premier plan règne un coin de terrasse où se promènent une dizaine de personnages. Cette terrasse dépend d'un corps de logis situé entre la rue Louis-le-Grand et celle (percée sous l'Empire) de la Paix. De là, on aperçoit presque de face le boulevard et les maisons de la rue Basse-du-Rempart, parmi lesquelles on reconnaît l'hôtel de Sainte-Foix, nommé plus tard d'Osmond, où est établi aujourd'hui le concert Musard.

Devant la terrasse du premier plan, s'élève un bâtiment qui borde le boulevard dit aujourd'hui des Capucines. Le toit en est terrassé et porte un jardin assez curieux. Peut-être était-ce une dépendance de l'hôtel d'Egmont, dont l'entrée était rue Louis-le-Grand. Ce jardin à la babylonienne se compose de plusieurs bosquets et de longs berceaux couverts de feuillages. On y remarque aussi quelques arbustes assez vigoureux; dans un coin à droite, une sorte de kiosque ou belvédère, et, au milieu, une élégante fontaine, à deux vasques, qu'alimente un jet d'eau qui retombe en cascades.

Je n'ai aucun détail à fournir sur ce jardin, peut-être public, établi au sommet d'un bâtiment qui faisait face à l'hôtel de Montmorency, situé au coin de la rue actuelle de la Chaussée-d'Antin. Thiéry, qui décrivait minutieusement les hôtels de son temps (1787), ne nous donne aucun renseignement sur ce jardin; mais (t. I, p. 136) il en mentionne un du même genre, situé sur le boulevard, à l'angle gauche de la rue Caumartin : « Au lieu de comble, dit-il, il règne sur la totalité du bâtiment « une terrasse formant jardin de 120 toises de superficie; des « colonnes tronquées, des arcs de triomphe en treillage... y font « décoration et servent à cacher les tuyaux de cheminées, etc. »

Au dessus des maisons de la rue Basse on aperçoit des arbres, et les combles de divers hôtels encore subsistants. Plus loin vers le nord, un bouquet d'arbres assez considérable indique, je pense, le vaste jardin du château des Porcherons (dont on ne voit pas les bâtiments), jardin dont les derniers arbres vont disparaître.

Le fond du dessin est limité par les lointaines hauteurs de Montmorency, sur lesquelles tranche et domine la pittoresque

colline de Montmartre. On y compte seize moulins et l'on y distingue, mais assez vaguement, les bâtiments de l'abbaye groupés à mi-côte, et surmontés du dôme de l'église, élevée, je crois, sous Louis XIII.

Ce dessin offre assurément de l'intérêt, mais pas assez cependant pour mériter une reproduction, vu qu'il touche de trop près au Paris de nos jours. Il provient de la vente Maingot, citée dans le numéro de février 1856, p. 339.

Vers 1786. — Un dessin de la collection de M. Destailleurs, tracé à l'encre de Chine, de 84 centimètres sur 52, représente une vue de Paris, prise du pont Marie. C'est identiquement le même point de vue et les mêmes détails qu'offre une gravure en plusieurs couleurs, exécutée à la même époque par Melchior Descourtis, d'après Demachy.

Ce dessin, rien qu'à en juger par les personnages, doit être de Demachy lui-même. Il lui aura peut-être servi à peindre le tableau dont l'estampe remarquable de Descourtis est la reproduction. Il est d'une dimension plus grande que l'estampe et n'a pas grand mérite, à mon avis, sous le rapport de l'art. On y remarque le port et le quai Saint-Paul, les Célestins, l'Arsenal, l'île Louviers, une portion du quai d'Anjou (île Saint-Louis) et, au loin, le quai Saint-Bernard. Je donnerai un jour une description détaillée de l'estampe de Descourtis, qui me plaît beaucoup mieux que le susdit dessin.

1786. — Avant 1855, on voyait sous cadre, au Musée du Louvre, dans le salon où sont exposés aujourd'hui les dessins des maîtres flamands, une curieuse aquarelle qu'on a déplacée. Grâce à l'obligeance de M. Frédéric Reiset, conservateur des dessins du Louvre, j'ai pu la revoir dans son bureau.

Ce dessin (n° 12,828 du catal. encore manuscrit), placé dans une bordure du temps, a un mètre de long sur 48 centimètres de hauteur. Un cartouche adhérent au haut du cadre porte : « Par M. le Chevalier de l'Espinasse en 1787. » Comme ce dessin a toujours été au Louvre, on peut croire qu'il aura été acquis à l'exposition de cette année-là, où l'on admit, outre les tableaux, les dessins remarquables.

Sur la marge inférieure, on lit en caractères ronds, habilement tracés : « Vue intérieure de Paris — prise du *Belveder* de la « maison de M. Fournel, rue des Boulangers, fossés Saint-Victor,

« c'est-à-dire 200 pieds du niveau de la rivière. — Dessin « éclairé entre 11 h. et midi. » Un *nota* ajoute : « Au pied du « Belveder... on distinguera sans doute avec plaisir... le jardin « et la *maison de repos* que le célèbre Le Brun, 1er peintre de « Louis XIV, s'étoit fait construire, non loin des Gobelins qu'il « occupoit et dirigeoit. » Plus bas, on lit : « D'après nature « en 1786, par M. de l'Espinasse, chevalier de Saint-Louis. »

Ce dessin à la plume, d'une finesse à laquelle je n'ai rien à comparer, est légèrement teinté de plusieurs couleurs qui en font une aquarelle. La perspective en est parfaite, et il a en même temps le mérite artistique. Ce qui m'étonne, c'est que les milliers de toits qu'on y découvre, de près et de loin, sont, presque sans exceptions, couverts de tuiles et non d'ardoises. Les moindres détails des maisons les plus rapprochées sont si minutieusement accusés, qu'on est tenté de croire que le premier croquis de l'Espinasse aura été tracé à l'aide d'une chambre noire.

Les détails des édifices, même fort éloignés, sont exprimés de manière à les rendre tout à fait reconnaissables, malgré la petitesse que leur impose la distance. Celui qui posséderait la stérile patience du naturaliste qui compta je ne sais combien de milliers de poils sur la croupe d'un bourdon, parviendrait peut-être à énumérer dix ou quinze mille maisons, qu'encadrent les collines de Montmartre, Ménilmontant, Belleville et Charonne. Pour moi, je vais me borner à signaler en quelques lignes les points les plus remarquables pour l'archéologie.

Sur la gauche, les maisons voisines et vues de haut appartiennent au rang occidental de la rue des Fossés-Saint-Victor. L'une d'elles offre des lucarnes (ou mansardes) de formes assez anciennes. Au delà du premier plan, formé de toits et de cheminées aux nombreux capuchons de terre cuite, et servant de pittoresques repoussoirs, l'œil parcourt les jardins vastes et irréguliers où, selon l'inscription, se promenait Charles Le Brun. Sa *maison de repos* n'était rien moins qu'un bel hôtel entre cour et jardin, un grand bâtiment à trois étages, solidement construit. On voit ici la face qui regarde l'ouest. Au milieu, ressort en légère saillie un avant-corps à pilastres, avec trois arcades et un perron au rez-de-chaussée. Il est couronné d'un fronton triangulaire, orné d'un bas-relief. Devant les fenêtres du premier étage court un grand balcon de fer artistement ouvragé.

Le jardin qui accompagne cette habitation aristocratique est divisé en plusieurs compartiments. On y remarque des berceaux symétriques, des parterres et plusieurs petits bâtiments rustiques, le tout limité par des murs formant çà et là des replis et des coudes.

Sur le perron du grand pavillon et dans les parterres causent ou se promènent des personnages de 1786, fort gracieusement tournés. La reproduction de cette portion du dessin ferait, sans aucun doute, plaisir aux amis des gloires artistiques de notre grand siècle. Du reste, sans avoir recours à l'aquarelle de l'Espinasse, on peut aujourd'hui même, d'une fenêtre ou d'un jardin de la rue des Boulangers, photographier cet hôtel, conservé intact, et occupé par l'Institution-Reusse, dont l'entrée est rue des Fossés-Saint-Victor, 13.

Parmi les divers bâtiments qui ont vue sur la maison de Le Brun, aucun ne mérite notre attention : ce sont de laides bâtisses, peu anciennes et sans intérêt; aussi passerons-nous à la droite du tableau. Sur un plan assez rapproché (pas assez peut-être) s'élève avec majesté l'église du prieuré de Saint-Victor, rivale de Saint-Eustache, qu'on eût bien fait de nous conserver. Les parties qu'on en distingue paraissent très-fidèlement rendues, et l'on devine aux ornements le style encore gothique du commencement du XVIe siècle.

Cette église, circonstance exceptionnelle, était mal orientée; son abside regardait plutôt le nord que l'orient d'été. Les cathédrales du XIIIe siècle, au contraire, ont leurs chevets tournés vers l'orient d'hiver, c'est-à-dire vers Jérusalem ou à peu près.

Sa façade resta toujours inachevée, comme il arriva pour les Bernardins, Saint-Martin-des-Champs, etc. (1); seulement, le vaste pignon qui devait être orné d'un portail, reçut plus tard un maigre et chétif commencement de *décoration* : quelques moulures accompagnées de pilastres ridicules qu'on voit ici figurer. Les gracieuses découpures des fenêtres de la nef et d'un des croisillons en vue sont nettement accusées. La flèche qui s'élance du toit, au point où la nef coupe le transept, construite de bois et

(1) La plupart des églises de Florence manquent de portails. On a voulu, assure-t-on, éluder le tribut énorme qu'il fallait payer au pape pour droits d'achèvement. Serait-ce pour le même motif qu'un assez grand nombre de nos églises sont aussi privées de façades?

d'ardoises, n'a rien de remarquable et n'offre plus l'élégance de celles des XIVe et XVe siècles.

Près du chevet s'élève la tour du clocher, isolée de l'église. Cette tour, crénelée, est surmontée d'un toit aigu, couvert d'ardoises, terminé par une croix et un coq, et flanqué aux quatre angles de clochetons de pierre. Ses baies, de style roman à plein cintre, témoignent assez qu'elle est un reste de l'église primitive, fondée vers l'an 1100. Le pignon du croisillon du transept est brodé de crosses ou crochets sur ses rampants, et, dans le gable est sculpté l'écu de France. La baie ogivale qui s'ouvre sous cet écusson est ornée de compartiments d'un riche dessin, dont le style rappelle celui des verrières de Saint-Eustache.

Au loin court une ligne bleuâtre horizontale : c'est la Seine. On distingue très-nettement l'île Louviers, couverte de piles de bois, les bâtiments de l'Arsenal, la double chapelle des Célestins, le clocher de Saint-Paul, le sot obélisque de pierre, percé de larges trous, de Saint-Louis-en-l'île, Saint-Jean-en-Grève, dont la flèche, toute rugueuse d'ornements, paraît être ici de *pierre* et non de plomb.

Sur un plan plus voisin, on reconnaît la longue église des Bernardins, qui resta toujours inachevée du côté de l'orient. Le toit est surmonté d'une flèche fort vulgaire. A cette église se relie, en retour d'équerre, l'immense bâtiment du réfectoire, aujourd'hui modifié, après avoir servi à toutes sortes d'usages. J'en parlerai en détail à l'article *Bernardins,* ainsi que d'autres bâtiments contigus.

Notre-Dame n'a pas encore perdu sa flèche haute et svelte, et l'ancien évêché conserve sa tour crénelée. Près du nouveau Palais de Justice surgit le toit de la Sainte-Chapelle et sa flèche de 1630. Enfin apparaissent cent autres détails si précisément figurés à leur place, qu'on peut croire, je le répète, que ce dessin a été tracé avec l'aide mécanique d'une chambre noire, comme tous les dessins (gravés) qu'a produits le même artiste.

Vers 1790. — Une petite aquarelle, très-légèrement coloriée et signée : *J. Vinkeles*, représente une vue prise du quai de la Tournelle, comme celle signalée ci-dessus à l'année 1780, mais elle n'offre aucun détail curieux. Ce sont les mêmes sites, mais moins fidèlement rendus. Je ne citerai que Saint-Jean-en-Grève, vu de loin. Son clocher est une sorte de tourelle coiffée d'un toit

conique, teinté en bleu. Serait-ce un nouveau clocher substitué à l'ancien? Je ne le pense pas. Les baies des tours sont inexactement dessinées. La toiture de l'abside est un peu plus élevée que celle de la nef, et sur la pointe s'élève un petit campanile. Ce dessin, vendu le 9 décembre dernier à la vente de M. Van Lancre, appartient aujourd'hui à M. Destailleurs.

Je ne ferai que citer un petit dessin de la même vente, artistement exécuté, mais représentant simplement, vers 1785, le pont-tournant des Tuileries. Les personnages en sont très-remarquables.

Vers 1800. — Je vais signaler une curieuse aquarelle (même collection) signée, à gauche : V.-J. Nicolle, mesurant 60 centimètres sur 38, et représentant le petit bras de la Seine, vers la fin du dernier siècle.

La vue paraît prise du milieu de la rivière, d'un bateau placé un peu au-dessous du pont Saint-Michel. A gauche, sur le quai des Augustins, on aperçoit de profil une ligne de onze arcades ogivales, dont les pieds-droits sont fortifiés de contre-forts. Ce sont les restes de l'église des Grands-Augustins, dont la démolition fut commencée vers 1797, pour faire place au marché actuel de la Vallée. Au fond du dessin passe le pont Neuf, et au delà s'étend la galerie du Louvre.

Sur le premier plan, à droite, s'élèvent les dernières maisons qui, vers l'ouest, formaient l'extrémité du rang méridional de la rue Saint-Louis-du-Palais. J'ai déjà parlé de ces maisons au sujet d'une toile attribuée à Raguenet (n° d'oct. 1855, p. 23). Cet ensemble de constructions, en surplomb sur la rivière, est ici plus détaillé que sur le susdit tableau. Elles appuient sur de massives arcades semblables à celles qui soutiennent le quai de Gèvres, et forment galerie au-dessus de la berge.

Ces hautes bâtisses, de style du XVIIe siècle, ne sont guère remarquables par elles-mêmes; mais leur physionomie tire du pittoresque de cinq ou six bâtiments en appendice, suspendus au-dessus du fleuve sur des potences de bois ou des consoles de pierre. Un de ces bâtiments en saillie comporte même trois étages, ayant chacun plusieurs fenêtres de front. Quelques balcons affectent la forme d'un moucharaby et plusieurs terrasses sont chargées de caisses à fleurs.

On reconnaît dans ces détails un certain type italien, ce qui

tient peut-être un peu à la fantaisie du dessinateur. Nicolle, ainsi que Silvestre et Hubert Robert, séjourna longtemps à Rome et aimait à en rappeler le souvenir; ses pièces les plus recherchées sont même des vues de cette ville et de ses environs. Quoi qu'il en soit, cette portion du dessin mériterait une reproduction.

Il y a un pendant à cette aquarelle; mais, comme le sujet se concentre presque uniquement sur l'ancien *évêché* de Paris, j'en parlerai à ce mot.

Vers 1828. — Dans la même collection, j'ai remarqué quatre aquarelles (de 47 centimètres sur 21) qui sentent un peu l'équerre, mais sont très-finement exécutées et fort exactes. Ces dessins sont trop modernes pour intéresser vivement les amis du vieux Paris; aussi n'en citerai-je qu'un seul, représentant le panorama lointain d'une portion considérable de la rive droite, pris du sommet de la grande galerie du Louvre, ou plutôt d'un point fictif plus élevé. On domine à vol d'oiseau la place du Carrousel, la rue de Rivoli et l'ensemble de maisons contenues, il y a encore peu d'années, entre la galerie du Louvre, la rue Saint-Honoré, le Louvre et la place du Carrousel.

Entre autres détails assez curieux, vu qu'ils ont disparu, on y distingue, rendu avec fidélité, l'hôtel dit au siècle dernier « la Ferme des Tabacs. » Il faisait face au palais des Tuileries, et, sous la Restauration, on en fit une annexe aux écuries du roi. C'était le célèbre hôtel de la duchesse de Longueville, abattu en 1833, pour élargir la rue du Carrousel, dont l'emplacement est aujourd'hui absorbé par l'immense cour que limitent les nouveaux bâtiments du Louvre.

Cette rue provisoire, percée à la hâte sous l'Empire, était bordée en 1840 de hautes murailles zébrées de traces noirâtres de cheminées, et tachées de grandes affiches de toutes couleurs. Au bas de ces murs hideux rampaient, l'été dans la poussière, l'hiver dans la fange, d'ignobles baraques de bois ou de plâtras. Cette rue néanmoins mérite d'occuper le souvenir des iconophiles. Là, avant 1848, ils trouvaient à bas prix, chez de nombreux marchands d'estampes étalagistes, des pièces aujourd'hui fort recherchées, qui ont centuplé de valeur.

C'est dans ces humbles masures que j'ai exhumé plus de mille estampes de ma collection sur le vieux Paris. Je ne m'embourbais jamais dans ces boueux parages (qui pouvaient donner un

avant-goût de notre *macadam* actuel), sans en rapporter quelqu'une de ces curiosités qu'on n'obtient plus à cette heure qu'avec de l'or californien. Là se trouvaient les magasins, aujourd'hui disparus ou transplantés ailleurs, de Lemière, madame Laurent, Coingt, Vignères (devenu un habile expert de nos ventes d'estampes), Leloutre, Danlos jeune, Letort, le vieux père Esnault et dix autres au moins dont les noms m'échappent.

Un beau jour, vers 1843, Louis-Philippe, qui avait cette rue en perspective, eut la fantaisie de *l'embellir*. Il fit simplement construire de chaque côté un rang de boutiques en bois peint, couvertes en zinc. C'était du luxe par rapport aux anciennes échoppes, mais un luxe peu digne du quartier. Alors régnait la mesquinerie dans tous les projets; c'est aujourd'hui l'opposé. Il y a vraiment excès d'embellissement, et l'on perce, à travers ce pauvre ancien Paris, d'immenses trouées qui l'anéantiront tout entier, si cet amour du vide se prolonge encore dix ans.

Revenons à l'aquarelle de M. Destailleurs. On y voit donc cette rue du Carrousel, mais elle y est rétrécie par la présence de diverses maisons et, notamment vers l'entrée, par la saillie que forme l'hôtel de Longueville. On y distingue aussi toutes ces ruelles infectes et mal habitées qui avoisinaient au nord le palais du Louvre et dont les noms rappelaient d'anciens souvenirs (1). La rue de Rivoli commence à prendre de la tournure; mais on y remarque encore, entre la place des Pyramides et la rue de la Paix, plusieurs hautes maisons qui forment tache, et n'ont pas d'arcades.

Mais c'est me laisser trop entraîner au Paris de ma jeunesse : il est temps de revenir au véritable *vieux* Paris. C'est qu'il est difficile de bien fixer le sens de ce mot, qu'on accorde souvent volontiers à tout site qui n'existe plus. Il est évident pourtant que la mort, aux yeux de l'antiquaire, n'égalise pas tous les édifices, comme elle égalise tous les hommes; sinon j'aurais à signaler bien des pièces qui, âgées à peine de quinze ou vingt ans, offrent un certain degré d'intérêt, aujourd'hui que la capitale change comme un décor d'opéra. Le temps seul peut donner à ces détails,

(1) C'est dans une de ces ruelles (celle de Pierre-Lescot) que vivait sous les tuiles d'un galetas le Diogène moderne, Chodruc-Duclos, dit *l'Homme à la longue barbe,* qui pendant plusieurs années se promena en haillons sous les portiques du Palais-Royal, affrontant les huées des gamins et les aboiements des chiens.

comme aux vins de haut crû, un parfum qui leur manque encore. On trouvera certainement un jour bien des renseignements à recueillir sur les vues générales de Paris photographiées depuis 1842; mais, je le déclare ici pour la dernière fois, il s'agit pour nous surtout du Paris antérieur à Louis XVI; je serai donc très-sobre en fait de descriptions d'édifices postérieurs à ce règne.

A. Bonnardot.

(*Dans un prochain numéro commencera la description des édifices dessinés du vieux Paris, par ordre alphabétique.*)

Nota. — J'ai oublié, dans mon dernier article, de citer un assez grand nombre de dessins qui se trouvent à l'Hôtel-de-Ville, au bureau des plans. Il s'agit de plans géométraux, très-détaillés, de quelques-unes de nos vieilles églises démolies. Ces dessins, levés et tracés sous les yeux de Verniquet, étaient destinés à compléter son atlas de Paris, sur lequel, au grand regret des archéologues, les églises paroissiales ou monacales, etc., sont figurées simplement par un placard de noir. Il paraît que Verniquet avait l'intention d'y tracer les plans des chapelles et des piliers, mais il n'a pas, je ne sais pourquoi, jugé à propos de compléter son œuvre grandiose. J'ai vu une partie de ces plans exécutés sur une assez grande échelle. L'Hôtel-de-Ville les tient, si j'ai bonne mémoire, de la veuve Verniquet. J'en citerai plusieurs à propos de certaines églises dont je ne connais pas de plans particuliers.

Peintures du vieux Paris. — Depuis que j'ai terminé mes articles sur les tableaux, j'en ai retrouvé plusieurs que je me réserve de décrire plus tard, dans cette Revue ou ailleurs. Je vais me borner ici à en mentionner trois : 1° Petit tableau représentant, vers 1650, les bâtiments du Louvre, construits sous Henri II et Charles IX, qui regardent la Seine, le Petit-Bourbon complet, etc., signé : *Remi* (ou Reinier) *Zeeman;* tableau d'une grande finesse, conservé au Louvre, n° 586 de l'école flamande; 2° Dessus d'autel à Saint-Médard, représentant une sainte Catherine, et au fond une vue de la place de Grève, ici figurée à titre de lieu de supplice; peinture du xviie siècle (très-détériorée), signalée par M. de Guilhermy dans son *Itin. archéol. de Paris;* 3° Tableau de l'église Saint-Leu, cité par le même, représentant la légende du Suisse de la rue aux Ours, toile de 1772.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON ŒUVRE.

Où peut-on mieux connaître l'artiste que dans ses œuvres ? où peut-on mieux l'apprécier à sa juste valeur? Une biographie, et nous en donnerons une d'Abraham Bosse aussi détaillée que possible, raconte bien l'histoire de la vie de l'homme, mais nulle part, comme dans ses œuvres, on ne trouvera l'artiste en entier. Un catalogue d'œuvre, travail bien aride, lecture bien fastidieuse, est encore le seul vrai moyen de se faire une idée juste de l'artiste qu'on étudie. C'est cette pensée qui nous a guidé en entreprenant ce travail. Nous avons, comme prédécesseur dans cette voie, le savant M. Robert-Duménil. Quel est l'historien de l'art français qui n'a consulté cent fois son précieux *Peintre graveur français?* S'il nous était donné d'approcher de la science et de l'exactitude de cet ouvrage, nous serions fort heureux; notre étude aura du moins le mérite d'être consciencieuse, et nous espérons qu'on nous saura gré de notre bonne volonté.

Nous ne donnerons pas, en commençant notre catalogue, le plan que nous avons adopté dans sa rédaction : ce serait nous empêcher de le modifier à notre guise. Les travaux auxquels on impose une règle immuable sont le plus souvent défectueux ; et, après tout, le principal mérite d'un livre de ce genre, en sus de l'exactitude, est la facilité dans les recherches.

Nous avons donné de grands détails; nous avons transcrit toutes les inscriptions qui se trouvent sur les planches que nous décrivons; peut-être nous accusera-t-on d'avoir allongé, outre mesure, notre nomenclature. Un tel reproche ne nous contrarierait point; car plus on est complet, meilleur est le travail, ce nous semble. Nous sommes prêt à recevoir les observations qu'on voudra bien nous adresser. Nous faisons donc appel à l'amateur, à quiconque s'intéresse à l'œuvre d'Abraham Bosse, pour qu'il nous éclaire, et qu'il nous révèle des pièces que, malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir.

La biographie offrira aussi beaucoup d'écueils; on connaît

bien peu la vie des graveurs du XVIIe siècle. Notre tâche sera donc difficile à remplir; mais nous aurons au moins le plaisir d'avoir fixé sérieusement l'attention sur un artiste qui mérite à plus d'un titre l'estime de ses compatriotes.

GEORGES DUPLESSIS.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE.

HIÉROLOGIE.

ANCIEN TESTAMENT.

1 David, debout, tient de la main droite sa fronde; à ses pieds, à droite, la tête de Goliath; à gauche, le sabre avec lequel il vient de couper la tête. On lit au bas : *ABosse fe. et ex. avec priuilège,* 1651. Et au-dessous :

La fronde en cet endroit fit un coup merveilleux;
Mais l'esprit éternel en conduisit la pierre,
Et luy donna du poids contre un front orgueilleux
Pour mettre en un moment ce colosse par terre.

Frondeurs de qui le bruit s'espend par tout le monde,
Cet exemple sacré vous a donné des loix :
Vous pouvez justement faire claquer la fronde,
Pour la cause du ciel et pour celle des Roix.

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant toutes lettres; on lit seulement le nom de Bosse.

2° L'état décrit.

Dimension : Hauteur, 0,194. Largeur, 0,142.

Nota. Mariette dit, à propos de cette estampe, dans ses notes manuscrites : « Les vers français qui sont au bas, sont remarquables; ils font « connoistre que cette pièce a été faite dans le temps des Frondeurs; on « y fait servir ce sujet d'exemple aux Frondeurs pour les autoriser à faire « claquer la fronde pour la cause du ciel et pour celle des Rois. »

2 David, à genoux devant un autel, sur lequel est placée l'arche sainte, joue de la harpe; dans le fond, une colonne sur laquelle on lit : *Cantate Domino / Canticum novum.* Et au bas, à gauche : *ABosse sc. auec priuilège.*

On connaît deux états de cette planche :

1° On lit simplement dans le coin gauche du bas : AB.

2° L'état décrit.

H. 0,127. L. 0,092.

3 Judith, debout, tient dans ses mains la tête d'Holopherne. On voit dans le fond, à droite, la scène qui a précédé, c'est-à-dire un ange qui apporte à Judith le sabre pour accomplir sa mission. On lit au bas : IVDITH *assistée des anges tutelaires au peuple de Dieu, deffait toute l'Assyrie par la deffaitte d'Holoferme, et par la délivrance de Béthulie conserve toute la Judée. Libro Iudith. Cap. 13. Vignon invent. — Mariette excudit cum privilegio Regis.*

Pièce anonyme.

H. 0,340. L. 0,214.

4 A gauche, Judith met la tête d'Holopherne dans un sac que tient sa suivante; au second plan à droite, on aperçoit la ville de *Béthulie.* On lit dans l'angle droit du bas : *ABosse in et fe.*

H. 0,159. L. 0,380.

5 Judith, debout, tient dans ses mains la tête d'Holopherne, qu'elle vient de trancher; on aperçoit dans le fond un ange qui apporte à Judith un sabre pour accomplir sa mission.

Pièce anonyme et sans aucune lettre.

H. 0,106. L. 0,063.

6 Debout avec les attributs de Minerve, la prophétesse Debora tient de la main droite une épée et appuie la main gauche sur un bouclier; au second plan à gauche, on la voit excitant les Hébreux au combat (d'après Claude Vignon).

Planche anonyme et sans aucune lettre.

H. 0,105. L. 0,065.

NOUVEAU TESTAMENT.

7 La Vierge, à genoux, les mains jointes, reçoit de l'ange la nouvelle qu'elle sera mère de Dieu. On lit au bas : *E. Le Sueur inv. — ABosse fe.*

H. 0,079. L. 0,046.

8 La Vierge, assise, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, reçoit les Mages qui viennent adorer son fils. On lit au bas : *Quem Magi infantem venerati sunt in cunabulis nos omnipotentem Adoremus in cœlis. Léo.* et au-dessous : *Ste* (Stella) *in. ABosse fe. — Herm. Weyen ex. cum Pri. Regis.*

H. 0,085. L. 0,055.

9 L'enfant Jésus, couché et endormi sur une croix posée à terre, reçoit les hommages de deux anges qui l'adorent; la terre est parsemée de fleurs, et l'enfant Jésus tient dans ses mains une éponge, une lance et des verges. On lit au bas : *Ego Dormio inter flores, et cor meum vigilat inter spinas,* et au-dessous : *ABosse fecit aqua forti* 1637. — *Herman Weyen excud. cum priuilegio Regis.*

On connaît deux états de cette planche :

1° On ne lit pas encore, après le nom de Bosse : *Aqua forti* 1637.

2° L'état décrit.

H. 0,191. L. 0,162.

10 Jésus-Christ monte au ciel, au milieu de ses apôtres éblouis.

Pièce anonyme.

H. 0,045. L. 0,122.

11 La Vierge, ayant sur la tête un chapeau rond, tient l'enfant Jésus emmailloté sur ses genoux. On lit dans l'angle droit du bas : *ABosse sc.* A TOVRS. 1627.

H. 0.117. L. 0,083.

12 La Vierge, assise, tient l'enfant Jésus sur ses genoux; au fond, à gauche, une ville bordée d'une rivière. Estampe dans un cartouche au haut duquel on voit quatre anges dont deux portent des palmes et les deux autres soutiennent un écusson sur lequel est le chiffre de la Vierge. On lit au bas : *de St.-Igny In* (1).— *Bosse fecit.*

H. 0,285. L. 0,359.

13 La Vierge, à genoux, contemple l'enfant Jésus couché dans un berceau; au fond, à droite, saint Joseph travaille. Au-dessous du sujet principal, des armoiries. On voit aux deux côtés de l'estampe quatre cartouches où sont représentés : à gauche, l'Annonciation et l'Adoration des Bergers; à droite, le Christ en croix et la Résurrection. On lit au bas : *Cum Priuil.* — *ABosse In. et scul.*

H. 0, 268. L. 0,331.

Mariette dit dans ses notes mss. : « Cette pièce a été retouchée par Regnesson. »

(1) « Cette Vierge, d'après Saint-Igny, est gravée avec assez de fermeté, dans la manière des modes d'après le mesme de Saint-Igny, c'est-à-dire vers l'an 1629. Il y à au bas les armes de Rochechouard. Cette pièce est certainement gravée au vernis dur, dont Bosse a toujours fait usage » (Mariette.)

14 La Vierge, tournée vers la gauche, debout dans une niche, tient l'enfant Jésus entre ses bras.

Pièce anonyme.

H. 0,136. L. 0,071.

C'est une copie en contre-partie de la Vierge de I. Bouchier, décrite par M. Robert-Duménil dans son *Peintre graveur français*, tome V, page 69, n° 2.

15 La Vierge, debout, les mains jointes, contemple l'enfant Jésus couché devant elle; sur le siége où repose la tête de l'enfant, on voit des armoiries. On lit au-dessous de l'estampe :

Si vigiles versas oculos, incendia misces :
Si claudis, pectus lumina clausa dolet.
Te cupiam vigilem, vel semper, Pupe soporum,
Angor, si dormis : ardeo, si vigiles.

Stella pinxit. A. Bosse sculp. — Cum priuilegio Regis. — Typis Petri Mariette, via Jacobœa ab insigne Spei.

H. 0,390. L. 0,284.

« C'est la seule pièce qu'il aye entièrement gravée au burin, dont il ne paraît pas qu'il eut une grande pratique. — La même pièce avec quelques différences qui consistent principalement en ce que on l'a fait ovale de carrée qu'elle était en y faisant des coins. » (Mariette.)

16 La Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras; ils supportent tous deux un scapulaire sur lequel on lit : ALLIANCE SPIRITUELLE. Au-dessus, dans un cartouche : *Decor Carmelj*, et au-dessous, sur une banderole : FOEDUS PACTI SEMPITERNI. *Auec priuil.*

Pièce anonyme.

H. 0,104. L. 0,059.

SAINTS.

17 Saint Augustin, debout, crossé et mitré, écrase sous ses pieds trois hérétiques ; dans le fond, à droite, une église. On lit au bas de l'estampe : S. AVGVSTINVS. *Mariette excud. cum pri. — Bosse fe.*

H. 0,134. L. 0,103.

18 Saint Augustin, dans le costume épiscopal, tient de la main gauche un cœur ; au-dessous de lui, une crosse et une mitre ; la Vierge et un ange lui montrent la sainte Trinité dans le ciel; au côté gauche de l'estampe, un ange supporte un tableau

où sont représentées la Foi et la Religion, qui indiquent à un homme le chemin du ciel.

Pièce anonyme, et complètement sans lettres.

H. 0,218. L. 0,303.

19 Saint Charles Borromée donne la communion à un pestiféré que soulève un homme; autour du saint, d'autres pestiférés; une croisée ouverte au fond laisse voir la ville de Milan ; sur le bord supérieur de l'estampe on lit : *sic uerus exigit amor.*

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° On lit dans la bordure inférieure à droite. *P. Mignard In.*

H. 0,055. L. 0,118.

20 Saint Charles Borromée, à genoux, les yeux levés au ciel et les bras étendus, adresse à Dieu des prières pour les pestiférés qui l'entourent; l'ange exterminateur remet son glaive dans le fourreau. On lit au haut de l'estampe : *Pro populo Deprecatus est et plaga cessavit. Num.* 16.

Pièce anonyme.

H. 0,113. L. 0,105.

21 Saint Dominique , dans le costume de son ordre, tenant de la main droite un lis et une croix double, et de la gauche un livre, terrasse le démon ; dans le fond, un paysage. On lit au bas de l'estampe : *S. Dominici, virtute S. Rosarij sibi / a Bma Virgine traditi, obstinatam / hæresim Albigensium exstirpat. / ABosse in. et fe. — Herman Weyen exc. cum Pri. Regis.*

H. 0,096. L. 0,057.

22 Saint Hyacinthe à genoux devant un autel. La Vierge lui apparaît, avec l'enfant Jésus dans ses bras ; elle dit au saint : *Réjouy toy mon fils Hiacinthe.* On lit au bas : S. HYACINTHVS; puis au-dessous à gauche : *Herman Veyen excud.*, et à droite : *cum Privilegio Regis. AB.*

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant toutes lettres.

2° L'état décrit.

H. 0,131. L. 0,081.

23 Saint Ignace de Loyola, de profil, est agenouillé devant le Christ en croix ; deux anges soulèvent un rideau sur lequel est le chiffre du Christ. On lit au-dessous du portrait : S. IGNATIUS

LOYOLA SOCIET. JESU. FVNDATOR. OBIIT. VLT^A JVLII M. DLVI. ÆTATIS SVÆ ANN. LXV.

Pièce anonyme.

H. 0,111. L. 0,112.

24 Saint Josse, debout et en costume de solitaire, tient de la main droite une baguette, par la vertu de laquelle il vient de faire jaillir une source sous ses pieds; par terre, à droite, un sceptre et une couronne. On lit au bas : S. JOSSE, *prince de Bretaigne.*

Pièce anonyme.

H. 0,135. L. 0,078.

25 Saint Paul évangélisant saint Denis et d'autres païens assis devant lui. Au fond, à gauche sur la corniche d'un temple : IGNOTO DEO. On lit au bas à droite : *I. de Lestain p. — ABosse fe.;* et au-dessous : *Tableau de la conuersion de saint Denis areopagite par saint Paul, présenté à la Vierge à Nre. Dame de Paris le* 1 *jour de may* 1636 ; dans le coin gauche : *Auec priuilège.*

H. 0,275. L. 0,205.

On lit à propos de cette pièce dans le *Cabinet des singularités d'architecture* de Florent-le-Comte, Paris, 1699, t. Ier, p. 85-86 : « Le 7e (mai) presenté par messieurs Jean Marces et Nic. de Bonières en 1636, a été peint par M. de Lestain. »

26 Saint Paul, tombé de cheval, est frappé, sur le chemin de Damas, par un rayon de lumière qui le terrasse; composition dans un cartouche; au-dessus, deux génies supportent une guirlande.

Pièce anonyme.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° Avec du texte imprimé au verso.

H. 0,058. L. 0,137.

27 Deux enfants soutiennent une draperie sur laquelle on voit saint Paul et saint Barnabé refusant de sacrifier aux idoles.

Pièce anonyme.

H. 0,069. L. 0,165.

PARABOLES.

28-33. *Jezabel,* ou *l'Impiété punie.* Suite de six pièces numérotées de 1 à 6, y compris le titre.

28 [1] Deux anges soutiennent une draperie sur laquelle on

lit : IEZABEL OV L'IMPIÉTÉ PVNIE. *Livre 3 et 4 des Roys.* Au-dessous, deux chiens, et dans le fond, un paysage. On lit au bas de l'estampe : *De l'imprimerie d'Alexandre Boudan, rue Saint-Jacques, à la Corne de Cerf. ABosse, inven. et sculp. — avec Priuilege du Roy.*

H. 0,114. L. 0,080.

29 [2] A gauche, Jezabel, effrayée, est appuyée sur un lit; à droite, une femme, qui tient un bouclier sur lequel est inscrit le mot PIETAS, lui lance un trait. On lit au bas :

Grand Dieu ! je suis donc la victime
Qu'une vengeance légitime
Doit immoler à tes autels.
Je n'ay point de repos qui n'augmente ma peine,
Et les tristes objects d'une face inhumaine
Me sont autant de coups mortels.

H. 0,111. L. 0,079.

30 [3] Au milieu, sur un piédestal, la Fortune personnifiée; à gauche, Jezabel debout, et à droite, deux monarques agenouillés. On lit au bas :

Je n'imagine que des ombres ;
La nuit par des visages sombres,
Effraye ma timidité :
Encore si l'effroy n'était qu'imaginaire;
Mais le jour, ramenant un plus beau luminaire,
M'en fait voir la réalité.

H. 0,113. L. 0,079.

31 [4] A gauche, Achab, percé d'une flèche, est étendu au pied d'un arbre; Jezabel est à côté de lui, les bras ouverts; dans le fond, à droite, on aperçoit des combattants. On lit au bas :

Mon filz ayant braué les Parques,
Je pleignois les funestes marques
Des cous qu'il en avoit souffers :
Mais je pleignois à tort des cous si fauorables ;
Le ciel par des arrest bien plus inexorables
Me l'enleve dans les enfers.

H. 0,114. L. 0,078.

32 [5] Jezabel, renversée par terre, est mordue par deux chiens; à droite, une tour remplie de combattants. On lit au bas :

Cieux, vangés-vous dessus ma teste ;
Pourquoi faut-il que la tempeste

Enveloppe aussi tous les miens ?
Au moins contentès-vous de cette boucherie,
Quoy? des membres sacrez iront à la voirie
Pour seruir de curée aux chiens !

H. 0,115. L. 0,080.

33 [6] Jezabel, au milieu des flammes de l'enfer, est entourée de deux démons; dans le haut, une allégorie. On lit au bas :

Ah Dieu de fureur et de haine!
C'était bien assez pour ma peine
De la foudre et de tes carreaux.
Pourquoy tant de rigueurs? Pourquoy tant de supplices?
Pourquoy faut-il que ceux qui furent mes complices
Soient mes juges et mes bourreaux?

H. 0,114. L. 0,080.

34-39. *L'Enfant prodigue.* Suite de six pièces.

34 [1] Dans le fond, à gauche, un paysage sur le devant duquel on voit un cheval que tient un laquais; un serviteur, portant sur ses épaules une malle, descend l'escalier à droite; l'enfant prodigue prend congé de ses parents, emportant avec lui l'argent que son père vient de lui compter pour son héritage. Composition de cinq personnages. On lit au bas :

O qu'on souffre ici bas de pénibles travaux !
Espineux rejetons de l'humaine foiblesse;
Que nostre espoir est vain ! et que l'homme a de maux,
Quand il suit les humeurs de sa folle jeunesse.

Affin de contenter ses aueugles désirs;
Son père imprudement luy donne son partage;
Mais cet argent fatal accroist ses deplesirs,
Et luy sert de sujet de honte et de dommage.

Cet enfant vray tesmoin de cette vérité
En donne en ces tableaux une preuve bien ample;
Et lorsqu'il met au jour sa prodigalité
Il monstre à detester un si mauvais exemple.

Cependant tout pensif, et les larmes aux yeux,
Il se laisse accabler d'une douleur secrette ;
Et tesmoigne à son fils par ses tristes adieux
En ce départ soudain, combien il le regrette.

On lit dans un cartouche, au milieu de ces vers, le titre sui-

vant : L'ISTOIRE *de l'Enfant prodigue faicte par ABosse et ce vent chez le Blond auec priuilège du Roy.*

H. 0,256. L. 0,326.

35 [2] Assis et entouré de femmes, l'enfant prodigue est devant une table bien servie; à côté, un enfant lui prend sa bourse et sa montre; dans le fond, à droite, on aperçoit, devant une grande cheminée, un homme debout et les jambes d'une femme couchée. *ABosse inu. et fe. Leblond excud. auec priuilège.* On lit au bas :

Dans ces lieux ou Vénus fait un commerce infame
Cet esclave des sens, et de la volupté,
Perd miserablement, et son corps et son ame,
Tant il est amoureux de sa brutalité.

Il ne peut eviter leurs trompeurs artifices;
Et quand il le pourroit, il ne le voudroit pas;
Comme il est vicieux il se plaist à leurs vices,
Quelles sçavent couvrir de charmes et d'appas.

Ses folles passions l'une à l'autre attachées,
Sont comme autant de flots, ou son cœur est plongé,
Et les embrassements des femmes débauchées,
En quelque part qu'il soit, le tiennent assiégé.

Leur ruse cependant de ces maux est la source;
Elles l'ont beau flatter c'est un deguisement;
Tout ce quelles en font est pour avoir sa bourse;
Car c'est le seul argent qu'elles ont pour amant.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° Le nom de Leblond a été gratté.

H. 0,257. L. 0,320.

36 [3] A gauche, assis sur une pierre, au pied d'un arbre, l'enfant prodigue, appuyé sur un bâton, garde des pourceaux. *ABosse inu. et fe.* On lit au bas :

Icy la pauvreté, compagne de la honte
Et qui fait reconnoistre à l'homme son péché
Après les voluptez que la misère dompte,
Vient mettre à la raison ce jeune desbauché.

Plus il pense à ses maux, plus il se treuve en peine;
Ceux qui le courtisoient s'eslevent contre luy;
Sa vie est un obiet de mépris et de haine,
Et son malheur s'accroist par le bonheur d'autruy.

En ces extremitéz tout luy semble contraire.
Il est transy de froid, il va mourant de fain;
Et de tous les festins que ce fol souloit faire,
Il ne luy reste pas un seul morceau de pain.

De ces yeux eslevez les clartez oppressées
Se couvrent de brouillards d'où coulent des ruisseaux,
Et la nécessité qui gesne ses pensées,
Le fait résoudre enfin à garder des pourceaux.

Leblond exc. auec priuilège du Roy.

H. 0,256. L. 0,327.

37 [4] A droite, le père embrasse l'enfant prodigue à genoux, qui, les mains jointes, lui demande pardon; à gauche arrive toute la famille. *ABosse in. et fe. — Leblond excud. auec priuilège du Roy.* On lit au bas :

Un dueil continuel trouble ce misérable
Que le malheur expose au milieu des dangers;
Et semble que le ciel luy soit inexorable,
Tant il est affligé parmi les estrangers.

Il se remet cent fois en mémoire son père,
Qu'il a quitté sans cause; et contre le devoir;
Puis pensant aux moyens d'adoucir sa colère,
Il s'entretient d'espoir et s'en va le revoir.

Soit que le bien passé sans cesse le tourmente,
Quand il veut s'opposer à ce dur souvenir,
Soit que son infortune à ses yeux soit presente
Il se pleint, et ne sçait ce qu'il doit devenir.

A ce piteux abord il implore sa grace,
Et, les larmes aux yeux, se prosterne à genoux;
Auec un tel effet, que son père l'embrasse
Plus enflammé qu'il est d'amour que de courrous.

H. 0,257. L. 0,324.

38 [5] Sur le devant, l'enfant prodigue revêt des effets magnifiques; des femmes portent la collerette qu'on va lui mettre; dans le fond, à droite, on tue le veau gras. *ABosse in et fec. Leblond excud. auec priuilège du Roy.* On lit au bas :

A son retour, ce fils, que la misère accable,
A quiconque le voit est un objet d'horreur;
Et son visage hideux, à peine connoissable,
Mesme aux plus asseurez donne de la terreur.

Soudain à le seruir un chascun se prépare !
Pour luy se bon vieillard donne tous ses thrésors;
Et ce qu'il a d'exquis, d'excellent, et de rare,
Il le prend et l'employe à luy parer le corps.

Son père cependant tout remply de tendresse,
Sans haleine et sans pouls se pâme entre ses bras;
Puis reuenant à soy transporté d'allegresse,
Il le fait r'habiller et tuer le veau gras.

Ce prodigue à l'instant vaincœur de la fortune,
Qui le troubloit naguère et le persecutoit;
Trouve l'occasion à ses vœux opportune
Et devient grand seigneur de pauvre qu'il estoit.

H. 0,257. L. 0,323.

39 [6] Autour d'un table, onze personnages; le vieillard tient à la main un verre à vin et semble boire à la santé de son fils; l'enfant prodigue, en face de lui, présente une coupe à un valet qui la remplit; dans le fond, à gauche, des musiciens. *ABosse in. et fe. Io. le Blond. excud. auec priuilège du Roy*. On lit au bas :

Dans ce riche logis, ou la joie est extrême,
On parle seulement de jeux et de balets;
Et ce fils, qui tantost estoit valet luy-mesme,
A maintenant soubs luy quantité de vallets.

Là se font remarquer les plus douces merveilles,
Que puissent inventer les esprits curieux.
L'on y flatte le goust, l'on y plaist aux oreilles,
Et par de beaux objets, on y charme les yeux.

Il jouit à souhait des richesses acquises
Par l'autheur de son bien, et de son bon destin;
Qui cherche à le traitter de viandes exquises,
Et fait en sa faveur un superbe festin.

De ces préparatifs l'esclat est magnifique
Comme dans un palais, ou chacun fait la cour;
Et tant y retentit de conserts de musique,
Pour rendre solennel un si fameux retour.

H. 0,254. L. 0,319.

Voici une curieuse note de Mariette relative à cette suite de l'Enfant prodigue : « Les sujets en sont représentés d'une façon singulière, dit-il, car « sans avoir égard au temps où la scène a dû se passer, l'auteur l'a trans- « porté en France, et a pris la licence de donner à toutes ses figures des « habillements tels qu'on les portoit de son temps, c'est-à-dire vers le

« milieu du dernier siècle (xviie siècle). En quoy il a assez bien réussi, « car outre qu'il avoit un talent particulier à representer les sujets de « modes, l'on ne peut disconvenir qu'il ne leur ait donné par là un carac- « tère plaisant dont ils n'étaient pas susceptibles, et on lui a encore « l'obligation de nous avoir conservé les usages et les coutumes de son « siècle. Cette idée de Bosse ayant été applaudie, cela l'engagea à faire « une suite assez ample de ces sortes de sujets qui sont tous plus amu- « sants les uns que les autres. »

(*La suite au prochain numéro.*)

GEORGES DUPLESSIS.

MUSÉE DE SCULPTURES

DE LA RENAISSANCE EN ITALIE,

FORMÉ PAR M. OCTAVE GIGLI.

En Italie, il n'y a qu'à fouiller, à faire des recherches avec amour et intelligence, — et des entrailles de la terre, des masures du pauvre, comme de l'hôtel du riche qui ne s'en doutait pas, on extrait des chefs-d'œuvre de l'art, qui font l'admiration du monde éclairé. Voici, en effet, un musée qui n'existait pas il y a quelques années, une collection de plus de cent sculptures des premiers maîtres de l'art italien, qui étaient enfouies, oubliées, et qu'on croyait à tout jamais perdues.

C'est M. Octave Gigli, ancien directeur du Bureau statistique à Rome et secrétaire de la Chambre des députés, qui a exhumé et recueilli à grands frais ce magnifique héritage du génie artistique de nos pères, génie primesautier qui, en sortant des langes de l'enfance ou des ténèbres de la barbarie, a toujours devancé l'humanité dans ses voies. M. Gigli s'était déjà fait connaître par la publication d'ouvrages classiques de la langue italienne, collationnés sur les manuscrits des bibliothèques, et par la découverte du commentaire de Galileo sur la disposition artistique et géométrique de l'Enfer du Dante.

Le savant A. Michel Migliarini, conservateur des antiques et du musée égyptien de la Galerie de Florence, professeur à l'École des Beaux-Arts, un des plus grands connaisseurs de l'art italien, a entrepris l'illustration de la première série de cette collection, en faisant l'historique de chaque monument avec une richesse d'érudition qui ne laisse aucun doute sur leur authenticité. Il en est bien sûr, et sa déclaration est nette et précise. Et si, après un tel témoignage, on désirait le témoignage unanime d'autres experts d'un mérite également reconnu, on n'aurait qu'à produire le rapport fait sur le musée Gigli par le célèbre sculpteur Tadolini, qui occupe si dignement la chaire de sculpture à l'École des Arts à Rome, rapport signé par les plus illustres professeurs de l'Académie de Saint-Luc.

Nous ne pouvons pas suivre le savant critique dans toutes ses appréciations. Il faut nous borner à signaler les œuvres principales de cette collection unique.

La série commence par deux bas-reliefs en marbre. L'un, provenant de l'église Saint-Paul à Pise, bâtie du temps de Charlemagne, représente les Évangélistes et des Anges; il n'est certainement pas postérieur de plus d'un siècle à l'érection de cette basilique, qui fut l'ancienne cathédrale de Pise. C'est le premier essai de l'art nouveau, et dans la collection il se place admirablement au point de départ vers une amélioration progressive. L'autre bas-relief, l'Annonciation de la Vierge, qui vient de donner de l'argent à des filles pauvres, est sans nul doute du commencement du XIIIe siècle, car on n'y voit encore aucune trace des nouveaux procédés de l'école célèbre des frères André et Jean Pisano. Cependant on y remarque déjà le mouvement de la vie et une meilleure entente de formes et de plis.

Le nº 3 comprend neuf bas-reliefs en ivoire, représentant des faits de la vie de Jésus-Christ et de la Vierge, ouvrage d'André Pisano. On y reconnaît l'heureuse manière, les fins contours, la composition et la draperie large et sévère de Giotto, avec qui André Pisano était très-lié et qui lui donna les dessins de la porte de l'église Saint-Jean et des autres sculptures qu'on admire dans le clocher de la nouvelle cathédrale de Pise.

Le triptyque qui suit (nº 4) est une continuation du même sujet, par le même artiste. Composition très-riche, expression ravissante, entente parfaite du beau idéal. M. Migliarini n'hésite pas à comparer ce chef-d'œuvre en ivoire aux plus beaux tableaux de Giotto.

Nº 5. Deux Docteurs de l'Église, grandes statues en marbre, aussi d'André Pisano; elles étaient destinées avec d'autres à orner la façade de la cathédrale de Florence, dont plus tard on changea le dessin. Le comte Cicognara, dans son *Histoire de la Sculpture*, mentionne honorablement ces statues en parlant d'André Pisano.

Nº 6. Charmante statue de la Vierge avec l'Enfant Jésus, de Nino Pisano, fils et élève d'André. La grâce et la naïveté de cette image de la maternité divine obligèrent l'auteur à en faire plusieurs reproductions, mais avec des variantes dans les accessoires.

Nº 7. Le Jugement universel, en pierre noire, de la même école de Pise. Nous n'essayerons pas de décrire ce sujet immense. Seulement nous remarquerons avec M. Migliarini qu'à l'époque où cette composition fut conçue, l'art avait grandi, et, ce qu'on admire rarement chez les anciens, il commençait à relever l'effet par les contrastes. Les lignes diverses, les lignes serpentines entremêlées aux obliques ou semi-droites dans des corps différemment posés, les attitudes des groupes en sens inverse, les

masses en proportion inégale et leurs mouvements qui se balancent, forment déjà les grandes divisions qui font d'abord saisir et reconnaître le sujet représenté. C'est désormais le cachet caractéristique de l'école moderne.

N° 8. Un chef-d'œuvre de Nicolas Pisano, de ce grand artiste qui peut-être dépassa tous les autres de son école. Ce bas-relief en marbre représente la Vierge avec son Enfant et de beaux Anges qui l'adorent. M. Migliarini en est ravi; mais il a des doutes vagues sur le nom de l'auteur, ou plutôt il n'a pas la même certitude que sur les autres noms de maîtres. Il finit cependant par adhérer à l'opinion unanime des plus illustres professeurs de l'Académie de Florence et de l'Académie de Rome.

N° 9. Triptyque en ivoire, d'André Orgagna. On sait que c'est un des plus grands noms de la sculpture aussi bien que de la peinture. M. Migliarini constate l'authenticité de l'œuvre et en parle avec enthousiasme.

N° 10. Bas-relief en marbre, l'Annonciation de la Vierge, provenant de l'église *Santa-Croce* à Florence. On ne saurait dire auquel des maîtres de cet âge fécond en génies (XIVe siècle) on doit attribuer ce morceau d'une simplicité austère. M. Migliarini soupçonne que Dante l'avait vu, lorsque, décrivant le même sujet dans son *Purgatoire*, il dit de la figure de la Vierge :

Ed avea in atto impressa esta favella,
Ecce ancilla Dei si propriamente
Come figura in cera si suggella.

N° 11. Ébauche en terre cuite, qui vaut le prix d'une statue en or. Le mot *ébauche* ne convient guère à cette œuvre, très-finie, de Laurent Ghiberti, du grand ciseleur des portes du baptistère de Saint-Jean à Florence, que Michel-Ange déclarait dignes d'être les portes du Paradis. Elle était destinée à être fondue en argent; elle représente la Nativité du Précurseur et le moment où Zacharie, son père, écrit qu'on lui doit imposer le nom de Jean. La rareté des œuvres de Ghiberti, hors des monuments publics auxquels il a attaché son nom, donne un grand prix à cette sculpture.

N°s 12, 13, 14, 15. Voici encore un nom qu'on est étonné de rencontrer dans la collection d'un amateur : Donato Bardi, dit Donatello. Inventeur d'une nouvelle manière de sculpture en relief très-bas, il essaya de faire presque de la peinture avec le ciseau. Son chef-d'œuvre en ce genre est la chaire sculptée de la cathédrale de Prato. Le bas-relief en

marbre nº 12, le Christ au sépulcre, ressemble absolument à ceux de la chaire. Les nºs 13 et 14 sont aussi des bas-reliefs en terre cuite : l'un, Saint Jean-Baptiste dans le désert; l'autre, le même saint dans la gloire. Le nº 15, bas-relief en plâtre, est l'ébauche de la célèbre statue équestre de Saint Georges avec le dragon, et une jeune fille qui prie à genoux.

Le nº 16, bas-relief en pierre de Settignano, laisse douter s'il est de Donatello ou d'André Verrocchio, car on y reconnaît les deux manières. Dans son incertitude, M. Migliarini a classé cette Vierge avec l'Enfant Jésus parmi les ouvrages les plus remarquables de l'école de Donatello.

Les nºs 17, 18, 19, 20 sont tous des ouvrages incontestables du célèbre Luca della Robbia. Le premier est l'ébauche en stuc d'un des bas-reliefs —les Joueurs de trompette—qu'il exécuta en marbre dans le chœur de la cathédrale à Florence. Le second, en terre cuite vernie, représente l'Adoration des Mages; les figures ont une grâce et une beauté raphaélesque. Le 3e bas-relief en stuc, la Vierge avec son Enfant qui bénit, est celui qu'on admirait jadis dans la galerie du marquis Rinuccini. Le 4e, en terre cuite vernie, offre le même sujet, mais en pose différente. L'amour de la Mère pour son Fils et l'amour du Fils pour la Mère y sont admirablement exprimés.

Les nºs 21 et 22, reliefs en terre cuite vernie, représentent, l'un la Vierge avec des Anges portant des candélabres, et l'autre la Crèche. Les bas-reliefs coloriés de Luca della Robbia étant extrêmement rares, M. Migliarini n'ose pas affirmer que ceux-ci, quoique très-beaux, soient du maître lui-même, et il les dit de son école.

Nº 23. Bas-relief en terre cuite, d'Antoine Pollaiolo. Le sujet est une bataille, et tout porte à croire que, malgré la différence des mouvements des figures, c'est le bas-relief original dont Vasari rapporte que Pollaiolo fit une gravure, devenue maintenant très-rare. Avec Pollaiolo nous sommes déjà en plein xve siècle, et dans ses œuvres on commence à remarquer une étude approfondie de l'anatomie du corps humain.

Nº 24. Buste, en terre cuite, du Sauveur, par André Verrocchio; il est très-probable que c'est la première ébauche de l'une des figures du groupe de Saint Thomas, qu'on voit fondu en bronze sur la façade de l'église d'Orsanmichele, à Florence.

Nº 25. Ébauche en terre cuite du monument du cardinal Fortiguerra, du même sculpteur, qui compta parmi ses élèves Léonard de Vinci et Pierre Pérugin. Cette petite ébauche est précieuse, surtout parce que la mort empêcha le Verrocchio de terminer le monument, dont il avait

commencé l'exécution en marbre. André Verrocchio fut aussi excellent ciseleur, peintre, architecte et musicien.

N° 26. Une figure d'homme pliant le genou, relief en terre cuite. M. Migliarini, après un long examen, y a reconnu la main de Simon Florentin, le neveu de Donatello.

N° 27. Vierge avec l'Enfant Jésus, relief aussi en terre cuite, magnifique composition de Jacopo della Quercia, né l'an 1371. Le Quercia n'eut pas une grande renommée, même de son temps, hors de sa patrie ; mais cet ouvrage, plus que d'autres bien connus, le place au sommet de l'art contemporain. On s'étonne de la grandeur de son style bien avant les révélations et les exemples de Michel-Ange et de Fra Bartolomeo, de l'expression naïve et tendre des personnages et de la disposition très-naturelle des draperies. Il étudia la nature dans l'ensemble grandiose des masses, et il sut la reproduire dans ses œuvres, et surtout dans celle-ci.

N° 28. Bas-relief en terre cuite, de Benedetto da Maiano, représentant un moine dans l'attitude d'un homme qui écrit, mais qui dans le moment est occupé à consulter un volume ouvert devant lui sur un pupitre. Benedetto da Maiano, qui fut un des premiers artistes de son temps, mourut en 1498.

N°s 29, 30, 33. Une statue, un bas-relief, et une architecture ou dessin de tabernacle, le tout en marbre, de Matteo Civitali, sculpteur de la même époque que le précédent. La statue est une Vierge qui prie à genoux; elle est ravissante de candeur, d'extase et de recueillement. A la vue de ce marbre, animé par l'art chrétien éminemment spiritualiste, on n'hésite pas à reconnaître que Civitali a été bien justement nommé le *Fra Angelico* de la sculpture. — Le bas-relief est un portrait d'homme. — Le tabernacle est d'un fini, d'un goût et d'une entente d'ornementation qu'on ne peut se lasser d'admirer dans l'ensemble aussi bien que dans les détails. L'auteur le trouvait certainement à son gré, puisqu'il y a écrit son nom dans un coin de la base.

N° 32. Petite statue, en marbre, de Saint Jean. Ouvrage d'un des élèves les plus exercés de Civitali, ou d'un habile imitateur de sa manière.

N° 33. Bas-relief en pierre de Settignano, de Mino de Fiesole. C'est une châsse à reliques, sculptée avec une exquise élégance.

N° 34. Bas-relief en stuc, d'Antoine Gambarelli, dit Rossellino. Vierge avec l'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste et deux petits Anges en adoration. On a très-justement donné au Rossellino le nom de *précieux*. En effet, dans tous ses ouvrages, comme dans ce groupe, il y a quelque chose de

si soigné, de si parfait, qu'on est ravi comme à la vue d'un écrin de grand prix et de très-fine ciselure.

N° 35. Bas-relief en marbre, de Desiderio de Settignano. Encore une Vierge avec l'Enfant Jésus et des Anges. Ce sculpteur du xv[e] siècle, renommé par la *morbidezza* de ses œuvres, sortit de l'école de Donatello et fut le maître de Mino de Fiesole. Mort dans la plus grande vigueur de son intelligence, il légua son esprit à son élève. On a prétendu que son talent artistique dépassait déjà celui de Donatello, lorsque la mort coupa court à sa brillante carrière; mais, en faisant ce rapprochement, on n'a pas assez évalué l'ensemble de toutes les qualités de Donatello, et les forces qu'il eut à dépenser pour entraîner son siècle dans les plus larges voies du progrès.

N° 36. Bas-relief en marbre. La sainte Image (*Volto Santo*) du Sauveur, avec des Anges. Excellent échantillon de la délicatesse du ciseau de ce grand élève de Desiderio de Settignano, de Mino de Fiesole, qui mourut aussi dans la fleur de l'âge.

N[os] 37, 38, 39, 40. Trois reliefs en terre cuite, dont le second est de Baccio da Monte Lupo, et un bas-relief en marbre, de Benedetto da Rovezzano, nous introduisent dans le grand siècle de l'art italien. Quoique Benedetto da Rovezzano tienne encore à la simplicité du siècle précédent, selon M. Migliarini, il rappelle en quelque sorte la manière de Léonard de Vinci.

N° 41. Relief en cire, par André Sansovino. C'est le modèle de la Descente de croix que Sansovino fit à la prière et avec l'assistance de Pierre Pérugin. Vasari l'a décrit avec les plus grands éloges dans sa biographie. Cela suffit pour ranger cette magnifique composition des deux célèbres artistes, si soigneusement conservée, malgré le peu de consistance de la matière, parmi les objets les plus précieux de cette collection.

N[os] 42, 43. Une esquisse et un bas-relief en terre cuite, par Benvenuto Cellini. La première est une statue de David avec la tête de Goliath à ses pieds. Le second est une Nymphe dormante, avec un petit Amour folâtre qui lui soulève la robe. Il est inutile de dire que rien ne manque à la perfection de ces ouvrages, où l'on admire la touche du grand ciseleur.

N° 44. La célèbre statue en marbre de l'Amour, par Michel-Ange; elle était jadis, comme plusieurs autres marbres de cette collection, parmi les nombreux objets d'art des jardins princiers de *Gualfonda*, appartenant au marquis Riccardi. L'antiquité nous a légué une belle copie

du Cupidon, de Lysippe, qui est dans le musée du Capitole à Rome : c'est le type qu'on a longtemps imité : c'est l'expression de la fierté et du calme dans la sûreté de la victoire. L'Amour de Michel-Ange a une toute autre expression. C'est le dépit et la colère qui l'animent; il ramasse la dernière flèche de son carquois et rassemble ses forces pour lancer encore un trait qui prouve son pouvoir redoutable.

N° 45. Bas-relief en terre cuite, de François Mosca, dit *il Moschino*. C'est la fable d'Actéon, dont le marbre, décrit par Vasari, est à la Galerie de Florence. M. Migliarini préfère l'ébauche au marbre sculpté, à cause du fond, qui est tant soit peu lourd dans la pierre. Dans les Nymphes de Diane, il croit voir une étroite parenté avec celles de Cellini.

N° 46. Ébauche en terre cuite, de Jacopo Sansovino (1520). Statue de Bacchus. C'est l'ébauche très-soignée du chef-d'œuvre de Sansovino, qui fit l'admiration des artistes de son temps. Vasari en parle avec la chaleur de l'enthousiasme, et dit que le duc Côme de Médicis tenait cette statue dans son propre appartement parmi les œuvres les plus choisies de l'art italien.

N°s 47, 48. Une esquisse en terre cuite et un modèle en cire, de Jean Bologna de Douai.

On avait déterré un groupe antique d'Hercule aux prises avec le centaure Nessus. Comme il était mutilé et endommagé par le temps, on le donna à Jean Bologna pour le restaurer en devinant les intentions de l'ancien statuaire. Le grand artiste, pour y mieux réussir, fit cette ébauche en plâtre, dans laquelle on voit l'effort du génie moderne, qui tâche de surpasser le génie antique : et, en effet, la terre cuite, plus animée et plus expressive, vaut bien le marbre.

Le modèle en cire est une Vénus sortant du bain. Jean Bologna était d'avis qu'en sculpture le corps vivant devait être représenté tout autrement que ne l'ont fait les anciens; sa Vénus ne pouvait donc avoir aucune ressemblance avec celles que l'antiquité nous a léguées. Dans celle-ci, on reconnait sa manière franche, hardie et toujours originale.

N° 49. Deux têtes de bergers, terre cuite, par Jean Gonnelli, dit *il Cieco di Gambassi* (1640).

Jean Gonnelli, étant à la cour du duc de Mantoue à l'âge de vingt ans, perdit la vue, lors du siége de cette ville en 1630. Rentré dans sa patrie, il s'efforça de poursuivre l'exercice de son art, en perfectionnant le sentiment du tact. Il y réussit à merveille; appelé d'abord à la cour de Ferdinand II à Florence, puis à celle du pape Urbain VIII, il fit les portraits de l'un et de l'autre, et d'un grand nombre de personnages; à Gênes, un

buste du Précurseur, et encore des portraits. C'est à Florence qu'il modela les deux têtes de cette collection, dans lesquelles est surtout remarquable la finesse de la touche des cheveux.

Ici finit la première série du musée illustré par le professeur Migliarini.
La seconde a déjà dépassé la première, comme nombre d'objets d'art très-précieux. Outre deux Apôtres, bas-reliefs en marbre, de Jean Pisano; un autel en terre cuite avec des statues, d'André Orgagna; le portrait de Michel de Lando, par Donatello; Sainte Cécile, par le même; une Vierge avec des Anges, par Ghiberti, et le portrait du célèbre gonfalonier de Florence, Nicolas Capponi, qui soutint le siége mémorable de l'armée de Charles-Quint, elle contient un chef-d'œuvre, unique au monde par le prodige de sa parfaite conservation. C'est le modèle en cire, de Michel-Ange Buonarroti, représentant la Descente de croix, variante du groupe inachevé existant dans la cathédrale de Florence. Après la perte de tant de sculptures en marbre et en bronze de cet éminent artiste, on s'étonne que la cire, façonnée de sa main puissante, ait échappé à l'action vorace du temps et à toutes les vicissitudes qui, en moins d'un siècle, détruisent les objets de la matière la plus solide. Cette ébauche est d'autant plus intéressante pour le monde artistique, qu'elle a tout le fini compatible avec ces sortes d'ouvrages, tandis que le marbre de la cathédrale, qui excita tant d'enthousiasme parmi les contemporains, est presque à l'état rudimentaire. Quant à l'authenticité de son origine, M. Migliarini a eu soin de publier une illustration à part, dans laquelle il a rassemblé tous les documents pour la mettre hors de doute, d'après le témoignage irrécusable de Vasari : un jour que Vasari visitait Michel-Ange, il remarqua précisément la variante qui distingue l'ébauche de la collection Gigli du marbre de la cathédrale de Florence.

On voit, par cette description incomplète et rapide, que le musée précieux et, osons le dire, unique, de M. Gigli, offre toute l'histoire de la renaissance italienne, représentée par ses plus beaux noms et ses monuments les plus caractérisques. C'est l'épanouissement graduel de l'art chrétien, depuis son premier élan hors des liens de l'art grossier des maîtres byzantins jusqu'à sa plus admirable perfection. Herder, le grand philosophe allemand, a dit : « La piété est l'amour, et c'est la source et la plus haute élévation de l'art. » Les artistes italiens de la fin du Moyen-âge, en spiritualisant l'art matérialiste des anciens, l'ont bien prouvé par des ouvrages qui feront l'admiration de tous les siècles. En

étudiant le musée Gigli, on peut suivre le chemin du génie vers ce but suprême, afin d'opérer une transformation tout à fait d'accord avec la civilisation que l'esprit rénovateur du christianisme allait répandre dans le monde, par le prestige du vrai, du bien et du beau (1).

(1) M. Gigli, voulant que les artistes et les amateurs puissent, même de loin, connaître et apprécier à sa valeur cette riche collection, dont on chercherait en vain la pareille à Rome, à Florence, à Paris ou à Londres, et pour aider en même temps au progrès de l'art, a fait reproduire en photographie, par un des plus éminents artistes de Florence, tous les objets de son musée, et il en a déposé dans le bureau de la *Revue universelle des arts* un magnifique exemplaire que chacun pourra venir examiner à son gré.

L. DRAGONETTI

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE.

La Société française de photographie vient de clore la deuxième exposition annuelle des artistes et amateurs français et étrangers. Cette exposition, qui a eu lieu dans les salons de M. Legray, membre de cette société, a eu peu de retentissement parce qu'elle n'a pas été suffisamment connue. A divers titres cependant, elle méritait la visite des amateurs des beaux-arts, et sans doute les salons de M. Legray eussent été plus fréquentés si l'on avait su que l'exposition existât. Peut-être aussi faut-il attribuer cette froideur aux expositions permanentes des rues; nos yeux sont saturés de photographie, et une exposition de ce genre n'a plus le piquant de la nouveauté.

La pratique de la photographie exige un mélange de connaissances scientifiques et artistiques assez difficiles à trouver réunies dans une même personne. Là, comme dans la pratique des beaux-arts en général, beaucoup sont appelés, mais peu sont élus. Rien n'est plus facile que de se rendre maître du petit bagage scientifique absolument nécessaire au photographe; il ne faut pour cela ni de longues études, ni beaucoup de travail; mais, comme les artistes en général, le photographe doit posséder à un haut degré le goût et le sentiment du beau. S'il copie un paysage, par exemple, il faut qu'il sache choisir le point de vue sous lequel le paysage apparaît dans sa plus grande beauté, qu'il sache choisir l'heure du jour où la lumière donne à tous les objets les tons les plus harmonieux, et, dans cette heure, qu'il surprenne le moment où les êtres animés qui y vivent, donnent à la nature un mouvement qui contribue à l'effet général. S'il fait un portrait, il faut qu'il sache donner au sujet une pose naturelle à force d'art, une pose aussi éloignée de la trivialité que de l'effet héroïque et guindé qui va jusqu'au burlesque. Il suffit de voir la plupart des portraits étalés dans les rues, pour se convaincre que bien peu de photographes sont artistes.

Le poëte, l'orateur, qui eux aussi sont artistes, ne sont pas asservis, pour la traduction de leurs pensées, à l'emploi d'instruments nombreux;

une plume suffit au poëte. Il n'en est pas de même du peintre, du sculpteur, du musicien, qui ne peuvent mettre au jour leurs créations, sans l'emploi de certains *outils*, et il n'est pas indifférent, même aux plus grands artistes, que ces *outils* soient bons, médiocres ou mauvais. Quand Paganini exécutait un morceau de musique sur le violon en se servant d'une badine de jonc pour archet, on admirait un tour de force, mais c'était tout ; tandis qu'on éprouvait des transports d'admiration quand il faisait chanter son violon avec un archet de son choix.

Cet asservissement de l'esprit à la matière pèse sur le photographe plus que sur les autres artistes. Il est obligé, en effet, de se servir d'instruments nombreux ; la beauté des épreuves qu'il produit dépend beaucoup de la perfection de ces instruments. Il est donc juste, dans l'examen d'une épreuve photographique, de faire la part de l'artiste et celle des appareils. En résumé, on voit qu'il y a de nombreuses chances pour qu'une épreuve photographique soit médiocre. Cherchons maintenant quels sont les exposants qui ont su vaincre ces difficultés.

On peut diviser en quatre sections toutes les pièces exposées : 1° les paysages et les monuments; 2° les portraits; 3° les reproductions de gravures ; et 4° les produits d'un art nouveau, mais qui par son importance laisse la photographie proprement dite bien loin derrière lui ; je veux parler de la gravure héliographique.

En dehors de ces divisions, on trouve dans les salons de M. Legray, sous le nom de pièces historiques, quelques épreuves qui ont un grand intérêt : ce sont des spécimens de la science photographique à différentes époques, depuis les épreuves informes de Daguerre jusqu'aux plus belles épreuves d'aujourd'hui. On peut constater ainsi quels progrès immenses la photographie a faits depuis son origine ; c'est aussi une leçon à l'adresse de ceux qui se hâtent de condamner une invention sur les premiers travaux des inventeurs.

Parmi ces pièces historiques, il y en a deux surtout qui attirent plus particulièrement l'attention ; l'une est l'épreuve obtenue par Daguerre pendant la troisième séance de démonstration qu'il a faite le 4 décembre 1839, devant les commissaires nommés par la Chambre des députés, au moment où l'on discutait la loi qui lui accordait une pension. C'est une épreuve sur plaque, à peine indiquée, et qui ne justifie pas les louanges qu'on accordait alors à Daguerre. L'autre est plus importante ; elle est due à Nicéphore Niepce ; c'est une gravure héliographique sur étain, imprimée en février 1827 ; elle est fort remarquable, et à peu près

au niveau de ce qu'on fait aujourd'hui. Il est étonnant que Niepce, qui n'avait aucune confiance dans l'avenir du procédé de Daguerre, n'ait pas donné suite à ces premiers essais.

La photographie peut-elle être appliquée à la reproduction d'un paysage? Si ce qu'on a fait jusqu'aujourd'hui est tout ce qu'on peut faire, s'il n'y a pas espérance de faire mieux, la réponse ne sera pas un instant douteuse. Un paysage photographique, en effet, est un tableau dans lequel les distances ne sont pas proportionnelles à ce qu'elles sont dans la nature, dont les contours sont terminés d'une manière vague ; car, si le paysage a un peu d'étendue en profondeur, le photographe prend pour foyer un plan moyen afin que les extrémités n'éprouvent pas une trop grande déformation. Si ce plan moyen ne porte pas sur des choses saillantes, aucune partie du tableau ne semblera nettement dessinée. C'est comme cela que le n° 5 de M. *Baldus*, *Château de la Falaise*, me semble avoir été pris. Si au contraire le plan moyen s'arrête sur des objets particulièrement remarquables, ceux-là seuls sont bien représentés et la déformation des autres n'en est que plus sensible. Il y a dans le salon de M. Legray une foule de vues qui ont été prises de cette manière. Ces défauts sont inhérents à l'instrument qu'on emploie ; on ne peut donc que les atténuer et jusqu'ici on ne l'a pas fait d'une manière satisfaisante. Supposons un instant qu'on y parvienne, on aura encore à vaincre une dernière difficulté qui, pour la plupart des spectateurs, se fait sentir d'une manière plus désagréable que toutes les autres ensemble. Je veux parler de l'effet de certaines couleurs sur les épreuves négatives.

Ce qui fait le charme d'un beau paysage, ce qui lui donne de la fraîcheur, ce sont ces belles nappes vertes sur lesquelles la vue se repose avec tant de plaisir. Le vert du gazon, le vert des arbres, ces mille nuances de vert qui servent de cadres magnifiques aux fleurs de nos jardins, se traduisent, en photographie, par d'énormes taches, noires comme de l'encre. La lumière verte, en effet, n'est si douce aux yeux que parce qu'elle est faible ; dès lors elle impressionne peu la substance sensible de l'épreuve négative, qui reste à peu près blanche en cet endroit ; par suite, l'épreuve positive doit être noire, ou peu s'en faut. C'est ce que l'expérience confirme largement.

Dans un paysage photographique, tous les arbres ont la même physionomie, tous sont invariablement représentés par une tache. La grande mobilité des feuilles contribue encore à produire un effet plus maussade. La photographie ne parvient à faire quelque chose de passable que dans la représentation des paysages d'hiver, quand les arbres sont privés de

leurs feuilles, qu'ils ne représentent plus qu'un fouillis de bâtons, sans aucun effet de lumière.

J'ai cependant vu à l'exposition un arbre assez bien réussi. C'est un *Cèdre, dans le parc d'Etham*, de M. *Scott Archer* (*Angleterre*); encore n'est-ce qu'une beauté relative.

Mettant à part les défauts que je viens de signaler, on peut dire que les exposants français ont une supériorité marquée sur les exposants des autres nations. Les sites sont mieux choisis, l'effet est plus artistique. Ainsi, les *paysages d'après nature* et les *études d'arbres*, de M. *Aguado*, ont été choisis avec beaucoup de goût. La vue prise à *Perrelau*, de M. *Giroux*, est fort belle; peut-être est-elle un peu large pour l'instrument qui a servi à la prendre. *M. de Brébisson* a fait de remarquables *études de paysage*. Les vues de *Lovez-le-Bocage*, de M. le comte *de Galard*, sont bien prises, mais la netteté du trait va jusqu'à la sécheresse. *Les Ruines et vues diverses de Château-Landon*, du même auteur, sont moins belles, mais elles ont beaucoup plus de douceur. Je citerai encore l'*Intérieur de ferme en Normandie*, de M. *de Prulay*, et la vue prise à *Croissy*, de M. *Toulouze;* ces deux pièces sont sur papier ciré.

Qui ne connaît les vignettes anglaises? Elles sont d'une propreté et d'une finesse de pointe qui sont devenues proverbiales; mais toutes ces jolies petites vues ont largement les défauts de leurs qualités; rien n'est plus sec, rien n'est plus froid. Les photographies que la Grande-Bretagne a envoyées à l'exposition ressemblent de tout point à ces vignettes. Mêmes qualités, mêmes défauts. Il y a cependant de bien jolies choses parmi les pièces exposées. Je citerai *le Château d'Heidelberg*, de M. *Jocelyn Coghill; le Moulin à eau*, de M. *Henry Wiht; la Route de Gavarnie*, par M. *Maxwell Lyte*, qui est une très-bonne étude; les vues, de M. *Roger Fenton*, telles que *le Château de Bolton*, morceau d'une largeur d'effet remarquable; les arbres de *la Chute de Garavault;* enfin, une belle étude de ciel, intitulée *le Soir*.

Madame *Leghait*, de *Bruxelles*, a exposé des pièces qui ressemblent beaucoup aux photographies anglaises pour le fin et la netteté du trait, et aussi pour la froideur. Les seize pièces que cette dame a exposées sont belles d'exécution, mais les points de vue ne sont pas toujours bien choisis.

C'est dans la représentation des monuments que la photographie réussit le mieux. Si je voulais parler de tout ce qu'on a fait de beau dans ce genre, il faudrait tout citer. Les pièces les plus remarquables sont le *Palais Ducal* et *Saint-Marc*, par M. *Lorent*, de *Venise*. Il est fâcheux

seulement que le papier des épreuves positives ait été mal coupé, de sorte que le Palais Ducal, par exemple, ne semble pas d'aplomb. M. Baldus, en employant le collodion pour les *Pavillons du Louvre*, leur a donné une sécheresse que n'ont pas les monuments de M. Lorent; mais il a pu reproduire ainsi les plus légers détails d'architecture avec une perfection que le plus habile dessinateur ne saurait atteindre. On peut amplifier les détails au moyen de la loupe, sans leur faire rien perdre de leur perfection. Ces épreuves montrent jusqu'à l'évidence qu'on ne peut pas employer indifféremment le papier ou le collodion; il faut savoir faire un choix entre ces deux moyens, et appliquer chacun d'eux à propos. Ainsi, M. *Clifford (Angleterre)* a reproduit sur papier les *détails de sculpture de la Cour des Lions à l'Alhambra*. Son épreuve est satisfaisante, mais elle eût été très-belle sur collodion. Les lignes multipliées, et un peu confuses, de la sculpture mauresque, eussent été alors plus distinctes; tandis que la *porte de la Cathédrale de Léon* (Espagne), du même auteur, est très-belle sur papier, et eût moins valu sur collodion. C'est parce que les Anglais aiment beaucoup la netteté et la finesse des lignes dans la gravure, qu'ils emploient presque toujours le collodion dans la photographie; ce corps leur donne une imitation parfaite du genre d'effet qu'ils recherchent.

J'allais oublier de mentionner une très-belle étude de ciel, que le catalogue indique ainsi : *Le Brick, marine avec nuages obtenus simultanément*, par M. *Legray*. Il est difficile de faire mieux; au surplus, cette épreuve est populaire; tous les amateurs de photographie la possèdent; il serait donc bien inutile d'insister sur son mérite.

Il y a une foule de petites choses aussi immobiles que des monuments, et par suite faites avec la même perfection, que je serais fâché de ne pas nommer en passant : ce sont les différentes choses inscrites au catalogue sous le nom de *Nature morte*. Il y en a qui sont véritablement très-belles; par exemple, les études de M. *Roger du Manoir*, qui non-seulement sont groupées avec beaucoup d'art, mais qui sont aussi d'une bonne couleur; celles de M. *Paul Gaillard*, de M. *P. Gardner;* celles de M. *Hermann Krone, de Dresde*, qui sont assez bien venues, mais dont la teinte est peu agréable. Elles ont été obtenues au moyen du *bromure* et de *l'iodure d'ammonium*, dit le livret; il me semble que les photographes tranchent un peu légèrement une question que les chimistes n'ont pas encore résolue. Peut-être ont-ils adopté ces noms, parce qu'ils sont plus doux à l'oreille que ceux que les chimistes leur donnent encore; dans ce cas on ne peut que les louer de l'intention. Ce qui me paraît in-

contestable, c'est que toutes les fois qu'on emploie l'ammoniaque, sous une forme ou sous une autre, on obtient des teintes verdâtres d'un assez mauvais effet.

On voit à l'exposition de fort belles épreuves microscopiques qui ne méritent que des éloges; celles de M. *Duboscq* ont été obtenues par la lumière électrique.

Les portraits forment la partie la plus populaire de la photographie, celle qui rencontre le plus grand nombre de juges, et le plus souvent des juges sévères.

Depuis l'invention de MM. Niepce et Daguerre, un grand nombre de personnes ont fait faire leur portrait, les unes sur plaque, les autres sur papier. Combien y en a-t-il, dans ce nombre, qui soient complétement satisfaites du travail de l'artiste? Je n'en sais pas le chiffre, mais je puis affirmer qu'il est très-petit. Les plaintes, au contraire, sont générales; les dames sont unanimes sur ce point. Il faut donc admettre que dans ces plaintes il y a quelque chose de vrai, et que beaucoup de portraits ne sont pas ressemblants, ou sont trop ressemblants.

On ne saurait assez dire aux personnes qui font faire leur portrait, que l'instrument qu'on emploie ne flatte pas. Si la bouche est grande, le front ridé, les yeux petits, l'image sera la représentation fidèle de tout cela; il en faut prendre son parti; le portrait étant bien fait, on aura une très-belle représentation d'une laide figure, et voilà tout.

Les photographes cependant ne sont pas, non plus, exempts de tout reproche; l'instrument optique exige que les personnes qui font faire leur portrait soient placées d'une certaine manière, pour que les différences de foyer ne se fassent pas trop sentir. Il faut, de plus, que cette position se rapproche le plus possible de la manière d'être habituelle de celui qui fait faire son portrait; car cela fait partie de la ressemblance. Mais cette pose simple est assez difficile à trouver, parce qu'il faut que les mains soient sur le plan de la figure; de sorte que l'artiste cherche d'abord la position des mains, et y assujettit ensuite celle du corps. De là, ces attitudes guindées, théâtrales, qu'on voit à tant de portraits; comme il est de tradition qu'une personne qui fait faire son portrait doit sourire, il en résulte un effet ridicule et grotesque, sous lequel on ne reconnaît plus l'original. Les photographes les plus habiles ne surmontent pas toujours cette difficulté.

Les plus beaux portraits de l'exposition sont ceux de M. *Haufstängl*, de *Munich;* quelques-uns sont vivants, par exemple, celui du Dr *Reinyseis*, celui du peintre *Overbeck*, celui de l'architecte *Léon de Klenze;* mais

surtout celui d'une femme âgée, tenant un livre ouvert sur ses genoux; une jeune fille est à ses pieds et la regarde; ce groupe est bien posé et d'un effet charmant.

Après ces portraits, il faut placer ceux de M. *Nadar*, qui a représenté la plupart des célébrités contemporaines. Parmi ces portraits, on remarque celui du prince Czartoriski, qui est fort bien posé, celui de M. Jules Janin, celui de notre rédacteur en chef, M. Paul Lacroix. On peut reprocher à M. Nadar une pose trop uniforme. Il est inutile de parler des portraits de M. Legray; chacun les connaît. Ceux de M. *Richebourg* sont beaux, mais les plus beaux ne sont pas à l'exposition : enfin, mademoiselle *Juliet Haftner*, de *Vienne* (Autriche), a exposé deux portraits sur plaque qui méritent des louanges.

L'application de la photographie à la reproduction des gravures n'a pas donné jusqu'ici des résultats bien satisfaisants. Il me semble que c'est une faute d'avoir tenté les premiers essais sur des gravures de grands maîtres comme Marc-Antoine, Rembrandt, Albert Dürer, c'est-à-dire sur des pièces que tous les amateurs de gravures savent par cœur, dont ils ont vingt fois détaillé toutes les beautés, qui leur sont si familières, que le plus souvent une copie a été distinguée d'un original par une très-légère différence, un trait échappé au graveur, par exemple. Comment ces amateurs si difficiles ne seraient-ils pas choqués de la lourdeur des reproductions que nous avons vues jusqu'ici? Les traits si fins, si délicats, si libres, de Rembrandt, ne sont dans la reproduction que des lignes grossières, telles qu'un écolier en ferait avec une plume mal taillée; les ombres, formées par des hachures serrées, ne reproduisent qu'une tache, au lieu de ce doux aspect de velours qu'on admire dans les belles gravures. Ce n'est qu'en diminuant beaucoup l'estampe que l'on parvient à pallier ces défauts. Il me semble qu'on les aurait rendus moins sensibles, en copiant d'abord des estampes d'un burin large et gras, jusqu'à ce qu'une longue pratique ait appris à représenter les traits les plus déliés des eaux-fortes faites par les grands maîtres.

Les photographes ont trouvé, pour ces essais de reproduction, un généreux concours dans les amateurs les plus distingués, qui ont libéralement mis à leur disposition leurs plus belles estampes. Ainsi, M. Simon avait détaché de son riche cabinet une épreuve de la pièce aux Cent florins de Rembrandt, qui est admirable; il a aussi prêté les plus belles pièces de son œuvre d'Albert Dürer; d'autres amateurs se sont montrés aussi confiants. Si les résultats obtenus n'ont pas répondu à ce qu'on espérait, ce n'est pas, du moins, parce qu'on a opéré sur de mauvaises

épreuves. Au surplus, ces reproductions, même dans la supposition où elles seraient bien faites, ne seront jamais admises par les amateurs délicats, qu'à titre de singularités; pour eux, ce seront toujours des copies; et qu'est-ce qu'une copie pour un amateur!

Je serais injuste toutefois de ne pas tenir compte des efforts faits par des personnes très-habiles, et je dois dire que certaines pièces exposées témoignent d'un progrès réel. Ainsi, la reproduction du tableau *la Bataille de l'Alma*, par M. *Bingham*, est très-satisfaisante; les tableaux, en effet, réussiront toujours mieux que les gravures. *Les Musiciens ambulants*, de *Dietricy*, par M. *Bisson*, sont très-beaux. Il faut citer encore *les copies des tableaux de Delacroix*, par M. *Disdéri;* les *copies de peinture* de M. *Richebourg;* les reproductions des vases de la manufacture de *Sèvres*, par M. *Robert;* les nombreuses reproductions de M. *Fierlants*. *L'Entrevue de l'île des Faisans* lors du mariage de Louis XIV, gravée par *Jeaurat*, d'après *Le Brun*, pièce qui fait partie de la collection de gravures qu'on nomme *les tapisseries du Roi*, reproduite par M. le marquis *de Bérenger*, est très-bien réussie; mais elle est moins grande que l'original. Le portrait du duc de Lesdiguières, du même auteur, est d'un effet moins agréable; l'épreuve est belle, mais les traits sont très-amplifiés, ce qui donne de la lourdeur à l'estampe.

M. *Sacchi*, de *Milan*, a reproduit la *Cène* de *Léonard de Vinci*, dans le réfectoire della Madonna delle Grazie; c'est multiplier les douleurs que ressentent les amis des arts. On ne peut disconvenir cependant que ces restes informes ne soient précieux, surtout si, comme on l'affirme, on pense à restaurer cette belle page, dont la dégradation est une honte pour l'Italie. Comme épreuve photographique, c'est un vrai tour de force. La pièce a un mètre quarante centimètres de long, et soixante-dix centimètres de haut; elle est en trois morceaux.

Mais, si les reproductions sont dédaignées par les amateurs d'estampes, elles peuvent être d'un grand secours aux artistes; sous ce rapport, elles méritent d'être encouragées. Les artistes, en effet, recherchent moins le travail du graveur, que la composition du tableau qu'il a gravé. Un peintre retrouve aussi bien le dessin de Raphaël dans une mauvaise épreuve de Marc-Antoine que dans une bonne; de là, le nom d'*épreuves d'artistes*, qu'on donne souvent à des épreuves fatiguées.

Pour atteindre ce degré d'utilité, les épreuves photographiques devront être nombreuses, et à bon marché.

Cela me conduit à parler de la gravure héliographique, qui me paraît la chose la plus remarquable de l'exposition.

Le nombre des épreuves qu'on peut tirer avec une épreuve négative est très-limité, et il faut beaucoup de temps pour les obtenir. Ces épreuves sont sujettes à mille inconvénients; elles exigent des manipulations compliquées, faites souvent au milieu de l'eau; ces opérations ne réussissent pas toujours; si l'une d'elles manque, l'épreuve est perdue; de sorte que le photographe le plus habile n'en tirerait pas vingt par jour. Elles sont donc forcément peu nombreuses et chères, tant par le travail que par le prix de la matière, puisque la photographie emploie surtout des sels d'argent. Ces obstacles à une production rapide et nombreuse ont engagé plusieurs personnes à chercher un moyen de transporter l'épreuve photographique sur pierre ou sur métal.

Parmi les divers artistes qui ont exposé leurs essais en ce genre, M. Nègre me paraît celui qui a le mieux réussi; les résultats qu'il a obtenus laissent bien peu de chose à désirer, et cependant il n'est qu'au début.

Il ne sera peut-être pas inutile de dire, en peu de mots, par quels moyens on obtient une gravure héliographique. Chacun sait que, par les procédés ordinaires, l'épreuve qui sort de la chambre noire est négative; par un procédé ingénieux, on est parvenu à obtenir directement une épreuve positive. Cette épreuve est transportée sur une planche d'acier recouverte de bitume de Judée, où elle donne une reproduction négative; un dissolvant convenable met à nu les parties de la planche qui n'ont pas éte touchées par la lumière; ces parties sont ensuite dorées par l'électricité; puis, enfin, la planche est attaquée par l'eau-forte, qui n'a aucune action sur l'or, et qui creuse les parties non dorées. Si on laissait mordre l'acide d'une manière uniforme, la teinte de la gravure serait aussi uniforme, et sans effet; il faut donc régler l'action du mordant. A partir de ce moment, la planche n'appartient plus aux photographes; le reste est entièrement du ressort des graveurs, et ce sont eux qui pourront améliorer le procédé. Ceux qui connaissent les détails de l'art de graver savent combien cette opération est délicate et difficile. Tous les graveurs ne réussissent pas à donner de la couleur à une planche. Il y en a cependant quelques-uns qui possèdent ce talent à un degré remarquable.

La planche, ainsi préparée, donne une gravure qui à la solidité de l'aqua-tinte réunit la douceur et le velouté de la manière noire; avec cette planche on peut tirer, par les procédés ordinaires, des milliers d'épreuves sur papier, absolument comme on le fait d'une planche gravée. Il y a seulement cette différence, que la planche du photographe, quelle qu'en soit la dimension, peut être obtenue en deux ou trois jours

au plus, et même à la rigueur en un jour, tandis qu'un pareil travail coûterait plus d'une année au graveur le plus habile.

Il est impossible de dire quelles seront les conséquences de cette production rapide et économique. Bien des choses qui ne sont connues que par des descriptions, toujours indifférentes et fastidieuses, seront immédiatement représentées aux yeux, c'est-à-dire connues, par un moyen qu'aucune description ne remplace. Si, comme exemple, je suppose qu'il vienne à l'esprit d'un éditeur de publier toutes les merveilles que renferme notre Musée, ne reculerait-il pas devant les sommes énormes qu'il faudrait avancer aux artistes de tout genre? Où trouverait-il l'armée de dessinateurs, de graveurs, nécessaires à l'accomplissement d'une pareille entreprise? D'un autre coté, quel serait le souscripteur qui oserait prendre un pareil ouvrage, dont l'exécution dépasserait probablement la durée ordinaire de la vie d'un homme? Je ne parle que pour mémoire, du peu d'homogénéité qu'il y aurait dans de pareils travaux. Au lieu des anciens procédés, adoptez les nouveaux, et proposez-vous de reproduire, par la gravure, les tableaux du Louvre; le temps nécessaire à l'exécution de ce travail dépassera à peine le temps réclamé par un éditeur pour la publication des œuvres d'un auteur de nos jours. Si vous accompagnez les figures d'un texte bibliographique, de notes sur la beauté du tableau, sur la manière du maître, ce ne sera plus une armée d'artistes qu'il faudra, mais une armée d'écrivains pour un seul graveur. Comparez les résultats!

Les planches que M. Nègre a exposées ont été obtenues sans retouche de la planche par le graveur, et il y a bien peu de choses à y reprendre. Je dis sans retouches, non que je croie qu'il faille attacher de l'importance, quant au résultat, à ce qu'une planche soit ou ne soit pas retouchée; il suffit que l'épreuve obtenue soit sans défaut; mais il est intéressant de savoir jusqu'à quel point le procédé seul peut amener la planche, et comment il réussirait en d'autres mains que celles des artistes de profession. L'exposition constate que déjà les amateurs peuvent appliquer ce procédé avec succès.

M. Nègre n'a pas exposé de portraits; cependant il a obtenu, dans ce genre, des résultats qui auraient étonné. J'ai vu chez lui le portrait du prince Czartoriski, fait par M. Nadar, et dont j'ai déjà parlé. La gravure de ce portrait par M. Nègre est bien réussie; la tête vénérable du prince est supérieurement modelée; les ombres ont une transparence remarquable.

J'ai encore vu chez M. Nègre la gravure héliographique de la cathé-

drale de Chartres, dont la photographie était à l'exposition. C'est un travail inouï par ses détails et sa perfection. Un graveur demanderait trois ans pour le faire, et il ne reproduirait pas les nombreux détails de sculpture de cette façade : ces détails, la gravure héliographique les reproduit avec une fidélité et une délicatesse extraordinaires, et en moins de temps qu'il n'en faudrait à un amateur curieux pour les étudier sur place.

M. Nègre a, dit-on, pris un brevet d'invention pour son procédé; je crois que son habileté est son meilleur brevet.

Le procédé que j'ai décrit précédemment peut donner de très-belles planches damasquinées; il suffit pour cela d'arrêter les opérations à l'instant où la planche est dorée. Plusieurs photographes ont obtenu de très-jolies choses en ce genre.

M. Testud de Beauregard a exposé des épreuves de photochromie; ce ne sont que des essais, mais ces essais promettent beaucoup. On remarque surtout une fleur coloriée, obtenue par un seul tirage. L'auteur n'a pas encore fait connaître son procédé.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

La peinture à l'huile avant les Van Eyck. — Prix d'ouvrages rares, relatifs aux arts. — Procédés chimiques pour remplacer les couleurs à l'huile. — Exposition des œuvres de P. Delaroche. — Exhibition d'estampes à Anvers. — Trésor de Fontainebleau. — Une lettre de Robespierre. — Nécrologie, etc. — VENTES PUBLIQUES.

⁂ **M. Charles De Brou nous adresse la lettre suivante :**

MONSIEUR,

En parcourant dernièrement le *Catalogue analytique* de l'importante collection des *Archives de M. le baron de Joursanvault* (1), je suis tombé sur un article qui ne manque pas d'un certain intérêt pour l'histoire de la peinture à l'huile et qui mérite d'être reproduit dans votre *Revue universelle des arts*, si déjà il n'est mentionné ailleurs. Cet article, coté sous le n° 816, pag. 138-139, est ainsi conçu : — *C'est l'ordenance de ce que je Girart d'Orliens ai traictié a fere par Jehan Coste ou chastel du Val de Rueil sur les ouvrages de peinture qui y sont a parfaire du commandement de M. le duc de Normandie, l'an de grace* 1355. Cette pièce, ainsi que deux mandements qui y sont joints, contient la description des peintures à faire au château de Rueil, en Normandie, *lesqueles peintures seront fetes de fines couleurs a huiles, et les champs de fin or enlevé, et les vestemens de Nostre-Dame de fin azur, et bien loyalement toutes ces choses vernissies, etc. (Ord. avec sceaux et sign.)*

Ce document intéressant prouve incontestablement, ce que, du reste, on savait déjà, que la peinture à l'huile ainsi que les *vernis* datent d'une époque bien antérieure à celle des frères Van Eyck, et que, par conséquent, ces artistes célèbres ne peuvent en être les inventeurs. Mais, en revanche, si les Van Eyck ne sont pas, d'après les faits connus, les inventeurs de la peinture à l'huile, ils sont, sans contredit, les premiers qui ont fait un usage général de ce procédé ingrat, rarement et imparfaitement employé avant eux, et qu'ils ont porté au plus haut point de perfection. Ne serait-il donc pas logique, ce nous semble, de nommer ces

(1) Cette collection précieuse, que le gouvernement français pouvait et devait acquérir en totalité, a été dispersée par les ventes publiques; le Catalogue, en 2 v. in-8°, en a été publié par Techener, en 1838.

beaux génies les *novateurs*, plutôt que les *inventeurs* de cet art? Dénomination qui ne pourrait en rien diminuer l'éclat de leur gloire, dont les œuvres léguées à la postérité sont la véritable consécration!

Si cette note a le moindre intérêt pour votre *Revue*, Monsieur, faites-en ce que vous jugerez convenable, et agréez, etc.,

CH. DE BROU.

⁂ On a pu constater depuis quelques années un mouvement graduel et incessant d'augmentation de valeur dans le prix des livres rares et des objets d'art d'un mérite éminent; la vente publique, faite récemment à Paris, par le libraire Potier, d'une belle bibliothèque formée par un amateur italien (M. C. R., de Milan), a montré que les ouvrages relatifs aux arts ne manquaient pas d'amateurs qui se les disputaient vivement.

Voici les prix auxquels ont été adjugés quelques ouvrages relatifs aux arts :

Éléments de pourtraicture, par le S. de St-Igny, Paris, sans date, petit in-8°, 47 fr. (Voir au sujet de ce volume curieux les catalogues Goddé, n° 172, et Leber, supplément, n° 117.)

Trattato dell' arte de la pittura di G. P. Lomazzo, Milano, 1584, in-4°, 1re édition, fort rare, 50 fr.

Les Tableaux de Rome, par J. Callot, sans lieu ni date, in-4° oblong, 28 figures, 42 fr.

Proverbi figurati da G. M. Mitelli, Bologna, 1678, petit in-fol. 49 pl., suite curieuse et rare, 45 fr.

Sacri romani imperii ornatus, 1594, fig. d'Abr. de Bruyn. — (J. Boissard) *Habitus variarum gentium*, 1581, in-fol. oblong (deux recueils, l'un de 69, l'autre de 70 planches), 134 fr.

Diversarum nationum habitus, opera P. Bertellii, 1589, 1594 et 1596, 3 parties qu'il est extrêmement rare de trouver réunies, petit in-8°, 435 fr.

Dei gli habiti antichi e moderni libri due fatti da C. Vecellio, 1590, in-8°, 1re édition, 150 fr.

J. M. Velmatii *Veteris et Novi Testamenti opus singulare*, 1538, in-4°, jolies figures sur bois, 62 fr.

Bibels Tresoor ofte der Zielen Lusthof... door Chr. Van Sichem, Amsterdam, 1646, in-4°, 67 fr.

(Cette Bible en figures contient 797 bois bien gravés et parfois assez singuliers. Van Sichem n'hésite pas à donner aux personnages de l'Ancien Testament, même à ceux de la Genèse, les costumes flamands du

commencement du XVII[e] siècle. M. Leber a signalé, dans son catalogue, la façon inconvenante dont l'artiste hollandais reproduit certains épisodes scabreux des récits bibliques : Loth et ses filles, Thamar, etc.)

Speculum Passionis Domini (Vld Pinder authore), 1507, in-fol., 91 fr.

Passio Christi ab Alberto Durer effigiata, 1511, in-4°, 37 fig. sur bois, 165 fr.

La Passion gravée par Albert Durer, 16 pièces sur cuivre, in-8°, 162 fr.

Apocalypsis cum figuris, per Albertum Durer, 1511, in-fol. (16 fig. sur bois, suite fort rare), 120 fr.

Antithesis vitæ Christi et Antichristi, sans lieu ni date, in-4°, 26 fig. sur bois, dirigées contre la papauté et exécutées de 1530 à 1540 ; elles sont attribuées à Lucas Cranach, 201 fr.

⁂ Le Bulletin scientifique de *la Presse* rend compte de la découverte et de l'application de procédés nouveaux qui intéressent les arts décoratifs et particulièrement la peinture.

En 1841, dit *la Presse*, M. Kuhlmann découvrit que le silicate de potasse, c'est-à-dire le composé désigné autrefois sous le nom de *liqueur des cailloux*, et qui s'obtient en mettant en fusion, dans un creuset, de la silice ou du sable très-siliceux avec une forte proportion de carbonate de potasse, possède la singulière propriété de durcir et de rendre compactes les pierres calcaires les plus poreuses et les plus friables que l'on imprègne de cette dissolution. Pour durcir des statues de pierre, des ornements d'architecture, des murs calcaires, les enduits que revêtent quelquefois ces murs, etc., et leur communiquer le degré de résistance du marbre, il suffit de les recouvrir, au pinceau, d'une dissolution de silicate de potasse. L'effet commence à se produire presque aussitôt. Les surfaces qui ont reçu cette couche siliceuse durcisseut rapidement, et à une profondeur d'autant plus grande que la pierre poreuse a absorbé une plus forte quantité de cette dissolution...

La dissolution de silicate de potasse a la propriété de durcir de la même manière le plâtre ou sulfate de chaux ; de telle sorte que, pour donner à une statuette de plâtre, à un buste, à des ornements d'architecture, etc., moulés en plâtre, toute la dureté du marbre, il suffit de les recouvrir, au moyen du pinceau, d'une couche de la dissolution siliceuse.

Le procédé de M. Kuhlmann pour le durcissement des matériaux de construction a déjà reçu la sanction de l'expérience, et son emploi commence à devenir assez général. En Angleterre et en Allemagne, on a eu

recours à la liqueur des cailloux pour la conservation des monuments, des statues, des ornements d'architecture, et en général de tous les matériaux de construction. A Paris, ce procédé a été adopté pour durcir les statues de pierre qui décorent le nouveau Louvre.

La dissolution de silicate de potasse, que M. Kuhlmann n'avait d'abord présentée que comme un moyen de durcir les matériaux de construction, a reçu plus tard, entre ses mains, des applications nombreuses et de la même importance. M. Kuhlmann a proposé, tour à tour, l'emploi de ce sel pour fixer les couleurs dans la peinture sur pierre, sur verre, sur bois, et même dans les impressions sur papier et sur étoffes. Enfin, il vient de faire connaitre à l'Académie des sciences les moyens de tirer parti du même sel dans les opérations, jusqu'ici presque exclusivement mécaniques, de la peinture de décor et de l'apprêtage, procédés consacrés par un usage séculaire, et qui n'ont reçu, depuis leur origine, aucune modification sérieuse.

Pour donner un exemple du mode d'emploi du silicate de potasse dans l'une des opérations précédemment citées, nous indiquerons comment on peut, à l'aide de ce sel, remplacer les procédés si difficiles de la peinture murale.

Pour obtenir une peinture à fresque d'une solidité à toute épreuve, on applique les couleurs sur la surface murale, et l'on arrose ensuite ces peintures avec une dissolution de silicate de potasse, qu'on y projette en pluie fine à l'aide d'une petite pompe munie d'une pomme d'arrosoir. Il se produit ainsi un composé qui a la propriété de durcir rapidement à l'air, d'être absolument imperméable à l'eau, et de constituer, par-dessus les couleurs, une couche préservatrice et transparente d'une durée indéfinie.

L'application du silicate de potasse à la peinture murale n'est plus actuellement une simple possibilité théorique. Des travaux remarquables ont déjà été exécutés à l'aide de ce procédé dans le Musée de Berlin par M. Kaulbach, le peintre illustre dont s'honore l'Allemagne.

Pour faire usage du silicate de potassse dans la peinture sur verre, on délaye, dans une dissolution concentrée de silicate de potasse, des couleurs minérales non attaquables par les alcalis. Appliquées au pinceau, ces couleurs, mélangées au composé siliceux, durcissent promptement, et deviennent tout à fait inaltérables par l'eau, tout en conservant une transparence complète. Grâce à ce procédé, on peut donc obtenir l'application des couleurs transparentes sur le verre, sur les vitraux des églises et même sur la porcelaine, sans qu'il soit nécessaire de les vitrifier par l'action du feu...

L'emploi du silicate de potasse dans la peinture, soit en détrempe, soit à l'huile, et la possibilité de remplacer, par ce nouvel agent, l'huile et l'essence de térébenthine, produits d'un usage dispendieux ou incommode, ont fait l'objet du travail présenté par M. Kuhlmann à l'Institut. Après avoir détrempé les couleurs dans l'eau, on les broie avec une solution concentrée de silicate de potasse, et on les applique au pinceau par couches successives. Ce sel, durcissant à l'air, permet de remplacer avantageusement l'huile dont on se sert pour délayer et appliquer les couleurs sur les lambris et les murs de nos habitations...

Par la substitution du sulfate de baryte artificiel à la céruse et au blanc de zinc, comme aussi par la substitution, dans une infinité de circonstances, de la peinture en détrempe à la peinture à l'huile et aux essences, on réalisera donc une économie considérable. Mais là n'est pas le seul avantage qui résulterait de cet emploi du sulfate de baryte. L'usage général de ce produit placerait l'art de la peinture et les industries manufacturières qui se rattachent à la fabrication des bases blanches, dans des conditions hygiéniques des plus satisfaisantes. Non seulement, en effet, on éviterait les dangers qui résultent de la fabrication et de l'emploi de la céruse et même du blanc de zinc, mais encore on supprimerait l'inconvénient, non moins grave, de l'odeur des essences.

Enfin, on aurait l'avantage, avec le sulfate de baryte, de manier un produit dont l'action sur nos organes est tout à fait inoffensive...

Justement frappée de la nouveauté et de l'importance des faits exposés par M. Kuhlmann, l'Académie des sciences, sur l'initiative de M. Thénard, a demandé qu'un rapport lui fût présenté sur cette question.

⁂ Les amis de M. Paul Delaroche ont réussi à organiser une exposition des œuvres de ce peintre célèbre. La commission, composée de MM. Horace Vernet, Ingres, Robert Fleury, Eugène Delacroix, Henriquel-Dupont, Ary Scheffer, Ch. Jalabert, Gérôme, de Laborde, Roux, Ch. de Ganay, E. Péreire, A. d'Eichthal, A. Goupil, a réuni presque tous les tableaux auxquels M. Delaroche a dû sa renommée européenne. En voici une indication sommaire :

Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester.

Saint Vincent de Paul prêchant, en présence de la cour de Louis XIII, pour les enfants abandonnés.

Ces deux tableaux, qui ont paru au Salon de 1824, appartiennent à M. le duc de Padoue, à Paris.

Miss Macdonald.—Salon de 1827. Au duc de la Rochefoucauld, à Paris.

Le jeune Caumont de La Force sauvé du massacre de la Saint-Barthélemy. — 1827. Au Musée de Kœnigsberg.

Cromwell contemplant le cercueil de Charles Ier. — Salon de 1831. Musée de Nîmes.

Le cardinal Richelieu. — Salon de 1831.

Le cardinal Mazarin. — Même Salon.

Tirés l'un et l'autre de la galerie du comte de Pourtalès, à Paris.

Assassinat du duc de Guise, au château de Blois. — Salon de 1835. Appartenant au duc d'Aumale, et venant de Londres.

Jane Gray. — Salon de 1834. Au prince Demidoff, à Florence.

Lord Strafford. — Salon de 1837. Au duc de Sutherland, à Londres.

Sainte Cécile. — Même Salon. Au comte de Pourtalès, à Paris.

A partir du Salon de 1837, M. Delaroche n'ayant plus exposé, les tableaux suivants auront donc tout l'attrait de la nouveauté :

Répétition, réduite pour la gravure, de l'hémicycle du Palais des Beaux-Arts, appartenant à M. Goupil.

Pic de la Mirandole, 1842, au Musée de Nantes.

La Balançeuse. — Même Musée.

Les Joies d'une mère, 1843, à madame Ve Pescatore, à Paris.

Le Christ au Jardin des Oliviers, à M. F. Delessert, à Paris.

Le général Bonaparte franchissant les Alpes, 1847, à M. Naysor, à Liverpool.

Napoléon à Fontainebleau, au même.

Marie-Antoinette après sa condamnation, 1850, à M. le comte d'Hunolstein, à Paris.

L'Ensevelissement du Christ, 1853, au même.

Stabat Mater, 1852, au Musée de Liége.

Une Italienne portant son enfant, 1853, à M. Knowle, à Rotterdam.

La Cenci et sa mère conduites au supplice, 1855, à M. Werlé, à Reims.

Une Vierge martyre sous l'empereur Dioclétien, 1855, à M. Goupil.

La Vierge chez les Saintes Femmes, aux enfants de M. Delaroche.

Le dernier Banquet des Girondins, 1855, à M. Benoît Fould, à Paris.

Napoléon en 1808, à lord Sandwich, à Londres.

Portrait de M. Guizot.

Portrait de M. F. Delessert.

Portrait de M. Ém. Péreire.

Portrait de M. Thiers.

Portrait de M. de Rémusat.

Portrait du baron Mallet.

Portrait de M. Schneider.

Portrait de M. Chomel.

Portrait de M. de Mortemart.

Dessins :

Sainte Amélie, à M. Goupil.

L'Arrestation du Christ, à M. d'Eichthal, à Paris.

Le duc de Guise au siége de Calais, à lord Seymour, à Paris.

On annonce pour le 15 avril l'ouverture de l'exhibition. La *Revue* en rendra compte.

⁂ M. Alvin, dont la *Revue* a publié une série d'excellents articles sur les anciens graveurs, avait donné à Bruxelles, l'année dernière, des conférences sur la gravure, et exposé en même temps les œuvres des maîtres dont il interprétait les travaux. Cette année, le savant conservateur de la Bibliothèque de Belgique a pris l'heureuse initiative de transférer sa conférence-exhibition — à Anvers! Il a donc montré et expliqué, dans la ville où se dresse la statue de Rubens, l'œuvre de Rubens, et les œuvres de Van Dyck et de Jordaens. Cette fête a eu lieu au Cercle artistique, littéraire et scientifique d'Anvers. Là, le directeur du Cabinet national des Estampes, autorisé par le ministre de l'intérieur, après avoir fait ranger autour de la salle les chefs-d'œuvre de la gravure flamande (car il y a une gravure flamande, aussi bien qu'une gravure italienne), a raconté, dans une forme extrêmement intéressante, l'histoire de cet art auquel Anvers a fourni des maîtres si habiles. On imagine l'immense succès qu'a obtenu une pareille innovation, qui a pour but de vulgariser le goût et la connaissance des arts.

On ne concevrait guère en France, que M. le conservateur des Estampes de la Bibliothèque Richelieu (dûment autorisé par qui de droit) prît sous son bras un carton contenant les eaux-fortes de Claude, montât en chemin de fer et s'en allât dans quelque ville de la Lorraine faire voir aux artistes et aux amateurs les chefs-d'œuvre de leur compatriote.

⁂ Le père Pierre Dan (*Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, Séb. Cramoisy, 1642, in-fol.) dit, en parlant du Cabinet des curiosités que François Ier avait fait établir dans ce palais : « J'ay memoire qu'il y a environ vingt ans que l'on m'y montra une petite image de plomb representant la Vierge, que l'on tenoit estre la

mesme que Louis XI portoit ordinairement à son chapeau, de laquelle parle Philippe de Commines au livre second de ses Memoires, chapitre VIII, et de fait j'ay ouy dire a plusieurs anciens de ce lieu, qu'ils avoient appris que c'estoit la mesme; mais, retournant voir ce Cabinet depuis peu, je l'y ai cherché et ne l'ay pu trouver; ce qui me fait croire que comme elle estoit petite environ la longueur d'un doigt, elle peut estre egarée : elle estoit alors attachée au veloux de ces armoires. Il se peut faire aussi que depuis, ceux qui ne scavoient ce que c'estoit, la voyans de plomb et de peu de prix, en sa matiere, ne l'ayent ostée ne la croyans pas de consideration. »

⁂ On trouve, dans les recueils d'Egerton conservés au *British Museum* de Londres (miscell. pap. and lett. Eg. 25), une singulière lettre autographe de Robespierre, écrite à madame Guyard, peintre de l'Académie. Cette lettre fut donnée à lord Egerton par le peintre Vincent, qui avait épousé madame Guyard ; voici la lettre de Robespierre :

« Paris, le 13 février 1791.

« On m'a dit que les graces vouloient faire mon portrait. Je serois trop indigne d'une telle faveur si je n'en avois vivement senti tout le prix. Cependant puisqu'un surcroit d'embarras et d'affaires, ou puisqu'un dieu jaloux ne m'a pas permis de leur temoigner jusques ici tout mon empressement, il faut que mes excuses precedent les hommages que je leur dois. Je les prie donc de vouloir bien agreer les unes, et de m'indiquer les jours et les heures ou je pourrois leur présenter les autres.

« Roberspierre (sic). »

Nous ne savons pas si les *Grâces* ont fait d'après nature le portrait du terrible auteur de l'*Éloge de Gresset*.

⁂ Les travaux de restauration de Notre-Dame, commencés il y a une quinzaine d'années, touchent à leur fin. Les portails méridionaux et du nord ont été réparés; à droite, près de la porte d'entrée, trois nouvelles chapelles ont été établies ; de nombreux piliers, contre-forts, arcs-boutants et soubassements ont été restaurés ou entièrement refaits; les innombrables bas-reliefs relatifs aux vies de la Vierge, de saint Étienne, de saint Marcel, etc.; ceux des portiques ayant rapport à l'histoire du Nouveau Testament, ceux du Zodiaque, où les signes sont accompagnés de l'image des travaux champêtres ou d'attributs qui y correspondent, et qui avaient été détruits ou mutilés par le temps, sont à peu près tous réparés.

Enfin, tous les piliers des contre-forts ont reçu de nouveaux clochetons; le sommet de la toiture est orné d'une élégante crête à jour, et, à l'extrémité du chevet, s'élève une croix lumineuse dont les rayons dorés resplendissent au loin.

Sous Louis XV, on avait supprimé le bas-relief qui couronnait la porte d'entrée et le pilier qui le supportait et divisait cette entrée. C'était pour obtenir un passage plus spacieux, les jours de cérémonie. Cette arcade discordante a disparu; le pilier et le bas-relief ont été rétablis, et l'entrée principale, redevenue ce qu'elle était dans l'origine, se trouve de nouveau en harmonie avec les deux autres portes de la façade.

Lors d'une des dernières cérémonies à l'église métropolitaine, on avait reproduit sur des panneaux peints en grisailles les vingt-huit statues des premiers rois de France, depuis Childebert jusqu'à Philippe-Auguste, qui avaient disparu en 1793. Aujourd'hui, ces grisailles sont remplacées par des statues hautes de 4 mètres 50 centimètres, en pierre; huit d'entre elles sont venues reprendre leur place dans leurs niches dentelées, et seront bientôt suivies de vingt autres qui compléteront l'ornementation de cette magnifique façade.

⁂ Une exposition générale d'œuvres d'artistes vivants aura lieu à Bruxelles en 1857.

Elle s'ouvrira le 1er septembre et finira le 1er novembre.

⁂ A Paris est mort M. Engalière, peintre marseillais; à Évreux, M. Mazette, peintre verrier, à l'âge de vingt-trois ans; à La Haye, M. Koelman, peintre, à l'âge de vingt-cinq ans. — Un ancien élève de David et de Gros, M. Pierre Lacroix; un peintre romain, M. Giochino Barberi, sont morts aussi, il y a peu de temps.

Ventes de tableaux, dessins et gravures.— Il y a eu encore, ce mois-ci, de nombreuses ventes de tableaux. Beaucoup étaient insignifiantes et ne répondaient nullement aux exagérations d'annonces des experts qui en étaient chargés. On peut ajouter que ces experts ne croient pas toujours, eux-mêmes, à ce qu'ils disent. Ainsi, dans une de ces ventes, j'ai vu mettre sur table un tableau que l'expert annonçait comme un portrait de Caravage par lui-même, dont il demandait 30 fr. et qu'il a laissé adjuger à 5 fr.! Il n'est pas possible que cet expert ait cru que ce tableau était de Caravage; alors pourquoi le dire? Il me semble qu'il y aurait

avantage pour tout le monde à la sincérité, qu'on n'aurait jamais dû abandonner.

⁂ Le 2 mars, on a vendu une belle collection de tableaux modernes, appartenant à M. R., fils de lord H. La beauté de la plupart des tableaux, sortis des ateliers de nos plus grands maîtres, avait attiré de nombreux amateurs, et les enchères ont été très-vives. Il y avait 80 tableaux, qui ont produit 86,255 fr. Parmi ces tableaux, voici ceux qui nous ont paru le plus remarquables.

Émile Béranger. Le Graveur. Ravissant tableau, d'une réussite complète, comme délicatesse de sentiment et de faire; par leur grâce et la finesse de l'exécution, les figures sont dignes de Lancret, avec qui ce tableau a beaucoup de rapports. Il a été vendu 800 fr. — Les Fiançailles, du même, ont été vendues 1,200.

Cabat. Paysage historique. 2,000 fr. — *Charlet.* Marche d'une armée française. 305 fr. — *Couture.* Les deux Politiques. Tableau d'une jolie couleur et d'un très-bon effet. Il a été vendu 2,000 fr.

Decamps. La Pêche du thon. Peinture à l'effet, dans laquelle on ne peut louer que la couleur vigoureuse. Vendu 2,000 fr. — Les Pêcheurs, du même; échantillon de son bon temps. Vendu 650 fr. — Les Ruines, du même. 2,130 fr. — *Paul Delaroche.* La Dernière prière de Marie Stuart. Petit tableau d'une grande finesse d'exécution. L'effet y est admirablement entendu. C'est de la grande peinture dans un petit cadre. Vendu 10,000. — *Diaz.* Vénus désarmant l'Amour. 610 fr.

Fauvelet. Promenade dans le parc. 500 fr. Aussi joli qu'un petit Watteau.

Géricault. Charge des cuirassiers de la garde impériale. Quoique de petite dimension, c'est un tableau capital du maître. D'une exécution vigoureuse, d'une touche large et bien sentie, ce tableau est plein de fougue, d'une couleur vraie et des plus brillantes. Il a été vendu 5,550 fr. — *Girard.* Saint-Just faisant peindre sa maîtresse. Ce tableau est plutôt de *Garnier.* C'est une production très-animée et d'un joli effet. Vendu 705 fr. — *Girodet.* La belle Élisabeth, modèle de prédilection de l'artiste. Ce tableau a été payé 9,500 fr. à la vente de Girodet. Vendu 3,100. — *Greuze.* Loth et ses filles. Esquisse largement peinte, d'une couleur transparente, et réunissant d'excellentes qualités pittoresques. Vendu 9,000 fr. — *Guardi.* Vue de la Douane. Ravissante production, reproduisant toutes les qualités du maître; couleur brillante, touche spirituelle, effet bien entendu. Vendu 2,600 fr.—Vue du grand Canal, du même. Vendu4, 100 fr.

Eugène Isabey. Un Alchimiste dans son laboratoire. C'est une des meilleures productions du maître, soit pour l'effet, soit pour la couleur ou pour l'exécution... — Intérieur d'église au moment de la prière. 850 fr. — Promenade dans le parc. 825 fr.

Lancret. Le Chien remuant des pièces d'or. Le ton de ce tableau est argentin et d'une grande finesse; la composition en est gracieuse; les figures ont une élégance un peu maniérée. Il a été vendu 3,425 fr. — *Leys*. La Jeune Musicienne hollandaise. 1,450 fr.

Marilhat. Vue prise en Auvergne. Petit paysage, d'une belle couleur. Vendu 1,900 fr. — *Meissonnier*. L'Arquebusier. Très-belle figure, d'un bon effet et d'une couleur agréable. Vendu 7,300 fr.

Papety. L'Odalisque. Figure d'un dessin correct, mais d'une couleur fausse. 2,000 fr.

C. Roqueplan. Vue du cours la Reyne. 640 fr. — *Rosa Bonheur*. Troupeau de bœufs à la montagne. 3,500 fr.

Schal. Le Lever. Tableau très-gracieux. 554 fr.

Taraval. L'Illusion. Vendu 510 fr. — Le Rêve. Vendu 390 fr. — *Taunay*. Scène de carnaval. Composition dans le genre de Fragonard, dont il a imité la couleur et le dessin. Tableau très-bien réussi. Vendu 2,200 fr. — *Teniers*. Paysan à table, à la porte d'un cabaret, 1,200 fr. — Héro et Léandre. C'est un pastiche de Rubens, remarquable par sa couleur et sa composition, que ne désavouerait pas Rubens lui-même....

⁂ Dans un des derniers numéros de la Revue, j'ai donné les prix de la vente des tableaux de M. *Binant*, marchand de tableaux, à Paris. Voici les prix de 24 tableaux qui ont été livrés aux enchères par un autre marchand, M. *Deforge*. Ces tableaux, tous modernes, étaient en petit nombre, mais d'une belle qualité, et ils venaient de maîtres dont les œuvres sont toujours reçues avec faveur.

La perle de cette vente était le Fauconnier, de *Couture;* il a été vendu 10,700 fr. Le Trouvère, du même maître, a été adjugé à 4,500 fr. Une Jeune Femme, la tête couronnée de lierre, a été vendu 475 fr. Le Philosophe, étude pour le tableau des Romains de la décadence, vendu 500 fr. Enfin, le Petit Paysan, vendu 1,510 fr. — Deux tableaux de M. *Bellel*, paysages d'Afrique, ont été vendus 590 fr. — Un charmant paysage de *Cabat*. Intérieur du jardin Beaujon, vendu 1,850 fr. Un autre tableau du même maître, Paysage de Normandie, a été donné à 2,425 fr. — Un Paysage de *Daubigny*. Les Bords de la Seine à Bougival, 600 fr. — *Decamps* était représenté à cette vente par trois tableaux.

La Fuite de Loth, vendu 3,200 fr. Intérieur du marché de Marseille, 2,600 fr. Bûcherons revenant de la forêt, 260 fr. — Un Ciel orageux dans la forêt de Fontainebleau, de *Diaz*, vendu 1,060 fr. La Bûcheronne, scène de la forêt de Fontainebleau, du même, 990 fr. Une Nymphe écoutant l'Amour, encore du même, 560 fr. — *Hebert*. Italiennes à la fontaine, 1,215 fr. — *Millet*. Paysanne normande, effet de soir, 305 fr. — *Muller*. Le Tonnelier de Nuremberg (tiré des contes d'Hoffmann), 2,600 fr. Italienne tenant un tambour de basque, 500 fr. — *Roqueplan*. Paysage, soleil couchant, 710 fr. — *Troyon*. L'Approche de l'orage, charmant tableau et d'une grande vérité, 1,900 fr. Le Retour des champs, 1,450 fr. Les Petits Dénicheurs d'oiseaux, 1,205 fr.

Ces tableaux résumaient largement les défauts de nos peintres modernes; ils étaient incomplétement beaux. Ceux qui étaient d'une belle couleur étaient mal dessinés, et réciproquement. Certains maîtres de nos jours ont une réputation bien établie à cet égard, et s'en font un mérite. Ils semblent se complaire à reproduire des bonshommes qui ont à peine forme humaine, et se croient quittes de tout quand il les ont habillés des plus belles couleurs ; ou bien le dessin est correct et la couleur affreuse. C'est le plus grand travers de l'école moderne, s'il y a une école moderne.

⁂ L'exposition qui a précédé la vente des tableaux de M. le comte Thibaudeau avait attiré de nombreux spectateurs. Quelques-uns étaient des juges sévères, d'autres au contraire ne pouvaient assez louer la plupart des tableaux exposés. On a dit que la vérité jaillit du choc des opinions, mais cela n'est point applicable aux jugements portés sur la qualité d'un tableau ou sur le nom du peintre auquel il est attribué.

Il suffisait, en effet, de rester quelques instants auprès du beau tableau de *Léonard de Vinci*, Salomé recevant la tête de saint Jean, pour entendre exprimer les opinions les plus disparates. Les uns ne doutaient pas un instant qu'il ne fût du grand peintre auquel il était attribué par le catalogue, et ils expliquaient avec chaleur à quels signes certains ils reconnaissaient son illustre origine. Les autres, non moins affirmatifs, ne voulaient pas même le donner à Luini, et semblaient faire une concession en le donnant à *l'école de Léonard*. Il a été adjugé à 12,100 fr. Ce prix prouve que l'acquéreur était de l'avis des premiers. En parlant de ce tableau dans le précédent numéro de la Revue, j'ai dit, comme on me l'avait assuré, qu'il avait été cédé au prince Napoléon par M. Thibaudeau. Le catalogue est venu me détromper; le tableau est resté

dans les mains de la famille Thibaudeau jusqu'au jour des enchères.

Le premier tableau du catalogue était un tableau de *Sophonisbe Anguisciola :* son portrait, par elle-même. Elle est représentée couverte d'un riche vêtement. Vendu 510 fr. — *Asselyn.* Paysage baigné par une rivière. Tableau d'un joli effet et d'une brillante couleur ; les petites figures sont ravissantes. Vendu 205 fr.

Ludolph Bakhuysen. Une marine. Lourd de ton, et peut-être contestable. 310 fr. — *T. Van Bergen.* Une Laitière est renversée par une de ses vaches. Un peu noir, mais d'une assez jolie qualité. Vendu 520 fr. — *N. Berghem.* Vaches et moutons au pâturage. Tableau assez piquant, fait dans la première manière du maître. 380 fr. — *Boilly.* Une Jeune femme élégamment vêtue, attachant sa jarretière. Très-joli. 650 fr. — *Q. Van Brekelemkamp.* Le Maître d'école. D'une belle qualité ; ton transparent. 240 fr.

Deux beaux Portraits, signés C. G., 1634, de l'école de Rembrandt, représentant un homme et une femme, et faisant pendants, ont été vendus 1,470 fr. — *A. Cuyp.* Deux personnages, l'un à cheval et l'autre se disposant à y monter. Tableau d'une jolie couleur. Vendu 1,400 fr. — Une vue de Dordrecht, du même peintre, a été vendue 2,400 fr.

Van der Does. Un Berger avec son troupeau. 470 fr. — *Karel Dujardin.* Des ânes, des chèvres sont en liberté dans une prairie. Assez beau tableau. 320 fr. — *C. Dusart.* Une Kermesse. Bien attribué et d'une assez jolie qualité. 560. — Du même. Des Musiciens à la porte d'un cabaret. 400 fr. — Un joli tableau attribué à *Van Dyck.* La sainte Vierge, assise au pied d'un arbre, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. 435 fr.

Everdingen. Paysage. 430 fr.

Greuze. Une Réunion de famille. 600 fr. — Une Jeune fille blonde, attribuée au même, mais qui était plutôt de *mademoiselle Caroline Greuze.* Tableau joli de qualité, a été vendu 610 fr.

Hobbema. Une Cascade formée par une source ; plus loin, un village. Ce tableau pourrait être mieux attribué à Salomon Ruysdael. 780 fr. On trouvait dans cette collection 34 tableaux de *Huysmans ;* plusieurs étaient très-remarquables. Un d'eux, représentant plusieurs voyageurs sur un chemin, a été vendu 1,620 fr. ; l'autre, un Paysage montagneux, très-beau et bien pur, vendu 1,350 fr.

Madame Lebrun. Portrait de femme. D'un beau dessin, mais d'une couleur terne, contrairement à ce que fait madame Lebrun, dont la couleur est souvent brillante. 410 fr.

Moucheron. Dans un parc une société se livre à divers amusements.

Les figures de ce tableau sont très-jolies, mais le ton est froid et ne rappelle pas le maître. 415 fr.

I. Ostade. L'École de village. De la première manière du maître. 320 fr.

Palamedes. Un Espion, amené devant un commandant, implore sa grâce à genoux. Gras et d'une très-belle couleur. 750 fr. — Un tableau attribué à *Poussin*, mais qui était plutôt de Stella ; c'est un paysage, dans lequel l'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère. Vendu 250 fr.

Rubens. Chasse au tigre. Ce n'était qu'une dure et sèche copie. Vendu 350 fr. — Une autre mauvaise copie du même, la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, que le catalogue annonçait comme étant de Rubens, a été vendue 205 fr.

J. Ruysdael. Vue des dunes de Hollande. N'était pas de Ruysdael. 235 fr.

Schalken. Jeune fille se faisant dire la bonne aventure. Ce tableau a été mal attribué ; il est tout au plus de troisième ordre, et *Schalken* est un grand maître. Vendu 205 fr.

D. Teniers et De Heem. Le Marchand de fruits. Tableau clair et d'une très-belle qualité. 4,600 fr. — *Titien.* Portrait de l'artiste. Médiocre et très-noir. 320 fr.

Un beau *Ph. Wouwerman.* Le Départ pour la chasse, très-bien attribué, a été vendu 435 fr.—Deux études fort jolies, indiquées comme étant de *Jan Wouwerman*, mais qui sont plutôt de De Vries, ont été vendues 380 fr.

⁂ On sait que les dessins de la collection Vallardi, de Milan, ont été achetés par le Musée du Louvre.

Le 20 mars, on vendait les tableaux de la même collection.

La pièce capitale de cette vente était un triptyque de Jean *Hemling.* Peut-être pourrait-on contester que ce tableau soit d'Hemling, mais assurément il est d'un des beaux maîtres de l'époque. Les enchères ne se sont pas élevées au delà de 20,000 fr., et à ce prix il a été retiré par le propriétaire.

On avait ajouté à cette vente deux tableaux de *Boucher*, non portés au catalogue et annoncés seulement par une feuille particulière. Ces tableaux avaient appartenu à madame de Pompadour, et ils nous ont paru incontestables. Ce sont de simples esquisses terminées, mais leur aspect brillant, la touche spirituelle de leur exécution, ne peuvent laisser aucun doute sur leur authenticité ; elle a cependant été contestée par quelques-uns, soit par esprit de contradiction, ou plutôt par le désir de se singu-

lariser en exprimant une opinion en si grand désaccord avec l'opinion générale, puisque, de l'avis de tout le monde, jamais tableaux n'ont paru mieux attribués. Ils ont été vendus 6,700 fr. Voici quelques autres prix :

Aldegrever. Jésus crucifié entre les deux larrons. Vendu 450 fr.

Le catalogue dit Altengræver ; je saisis cette occasion pour répudier toute solidarité dans l'orthographe des noms, que je copie en général sur le catalogue.

Barbieri. Le Père éternel donnant sa bénédiction. 560 fr.

Cagliari (*Paul Veronèse*). Un Templier. Ce n'était que de l'école du maître.... — *Campi Galeazzo.* La Résurrection de Lazare. 300 fr. — *Annibal Carracci.* Le Christ mort, dans les bras de la Vierge. 505 fr. — *Cornelis* (*de Harlem*). La Fortune. 420 fr.

Van Dyck. Une Femme tenant deux enfants sur ses genoux. C'était une copie. 3,600 fr.

G. Ferrari. Jésus en adoration devant le Père éternel. Bon petit tableau. Vendu 490 fr.

Deux tableaux de *Guardi.* La place Saint-Marc à Venise et l'Arsenal de Venise ont été vendus 1,570 fr.

Deux tableaux attribués à *Léonard de Vinci.* Le portrait de l'empereur Charles-Quint et celui de sa femme ont été vendus 1,060 fr. — Un curieux tableau de l'école de ce maître, représentant une Jeune femme tenant une lettre, a été vendu 400 fr. — *B. Luini.* Saint Jean-Baptiste enfant, assis sur un rocher. Très-beau tableau ; a été vendu 1,400 fr. — Un autre tableau, attribué au même maître, mais qui n'était qu'une copie, la Vierge assise soutenant l'enfant Jésus, a été vendu 2,100 fr.

A. Mantegna. Descente de croix. Bon petit tableau gothique. 430 fr.— *R. Marconi.* La Femme adultère, amenée devant Jésus-Christ. 480 fr.

G. C. Procaccino. Tête de jeune femme, vue de profil. Bon tableau, d'une bonne couleur. 621 fr.

Guido Reni. La Vierge couronnée d'étoiles. Ce tableau ressemble bien peu aux ouvrages du Guide. Vendu 900 fr. —*Raphaël.* Portrait de Marc-Antonio Raimondi. Ce tableau est plutôt de Francia. Du reste, il est fort beau. 1,500 fr.

David Teniers. Hommes jouant aux boules, devant une chaumière. 720 fr. — Des Fumeurs, par le même maître. 880 fr.

Deux tableaux de *Ph. Wouwerman.* Une Halte de voyageurs et un Paysage avec ruines, ont été vendus 660 fr. — Enfin un Paysage de *Pierre Wouwerman*, a été vendu 380 fr.

⁂ Le 2 mars, M. Vignères vendait une collection d'estampes historiques assez importante; elle embrassait une période d'environ quatre siècles, du XVe au XIXe, et était principalement composée de portraits, parmi lesquels on remarquait le beau portrait d'Henry III, par *Wierix*, vendu 27 fr.; assez belle épreuve.—Un portrait de Henry IV, par J. Eillart Frisius, très-belle épreuve, vendu 53 fr. — Un portrait de Marie de Médicis, par *Léonard Gaultier*, 86 fr. — Un portrait de Louis XIII enfant, par le même, vendu 38 fr. — Un portrait du même roi, à cheval, encore par *Léonard Gaultier*, vendu 28 fr. — Un autre portrait de Louis XIII à cheval, par *Michel Lasne*, avec le fond de l'estampe par *Callot*, vendu 24 fr. — La jolie petite estampe représentant Louis XIII dans une barque conduite par Richelieu, de *Crispin de Passe*, a été vendue 34 fr.; il y en a des épreuves avant le nom du graveur.—Un portrait du prince de Condé, par *Michel Lasne*, 21 fr. — Le portrait de Metereau, architecte qui a construit plusieurs monuments de Paris, par *Michel Lasne*, vendu 15 fr. Le portrait de Louis XIV, par *Drevet*, 36 fr. — Le portrait de la duchesse de la Vallière, par *Barry*, portrait rare, 70 fr. — Condé, par *Nanteuil*, 26 fr.—Saint Paul, par le même, 35 fr. — Le duc de Vendôme, par *Masson*, 41 fr. — Le duc de Guise, par *Morin*, 16 fr. — Fouquet, par *Moncornet*, portrait octogone, 15 fr. — Molière, par *Beauvarlet*. C'est le plus mauvais portrait de Molière que je sache; vendu 56 fr. — Pascal, par *Edelinck*, 24 fr.

Parmi les pièces historiques, on distinguait la Réduction miraculeuse de Paris sous l'obéissance de Henry IV, et deux autres pièces de la même époque et sur le même sujet, 63 fr. — Henry IV touchant les écrouelles, par *Firens*, 30 fr. — Le Baptême de Louis XIII, par *Léonard Gaultier*, 91 fr. — La Joie de la France, par *Ab. Bosse*. Vendue un peu cher, 39 fr. — L'Infirmerie de la Charité, par le même, vendue 36 fr. — Une Procession de la châsse de saint Germain, par *N. Cochin*, 15 fr.—Sept de ces grandes et belles pièces connues sous le nom d'Almanach, parce qu'il y a ordinairement un almanach au bas de la planche, ont été vendues 267 fr. Ce n'étaient cependant ni les plus belles, ni les plus curieuses. On sait que M. Hennin est l'amateur qui en possède le plus grand nombre; j'espère donner prochainement dans la Revue le catalogue de toutes celles que je connais.

Il y avait aussi dans cette collection quelques estampes d'art, entre autres les Amants surpris au grenier, par *Delaunay*, 17 fr. — La Toilette, par *Ponce*, 18 fr. — Les Oies de frère Philippe, par *Lancret*, 16 fr.

*** Dans une autre vente d'estampes modernes, aussi faite par M. Vignères, on a remarqué la Femme hydropique, d'après *Gerard Dow*, gravée par *Claessens*, vendue 80 fr. — Sainte Catherine d'Alexandrie, par *Desnoyers*, d'après Raphaël, 20 fr. — La Bataille d'Austerlitz, par *Godefroy*, d'après Gérard, épreuve avant la lettre, 51 fr. — Le Congrès de Vienne, d'après Isabey, par le même, épreuve avant la lettre, 50 fr. — Le Mariage de la Vierge, par *Longhi*, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre, 360 fr. — La Cène, par *Raphaël Morghen*, d'après Léonard de Vinci, 196 fr.

*** On trouve encore des tableaux italiens en Italie, quoique les amateurs de tous les pays en aient fait sortir d'immenses quantités. L'Italie étant la terre classique des beaux-arts, les collections un peu considérables qui s'y trouvent sont bien connues des amateurs. Au nombre des galeries que les voyageurs aiment à visiter, il faut compter la galerie du palais Cambiano à Turin. Comme tant d'autres, cette belle collection va disparaître à son tour, elle sera prochainement livrée aux enchères, et dispersée dans tous les coins de l'Europe.

La vente des tableaux du palais Cambiano sera dirigée par un expert de Paris, M. Horsin-Déon. Il se fera là une expérience que nous suivrons avec intérêt; il s'agit de savoir si les tableaux italiens se vendront mieux dans leur propre patrie qu'ils ne se vendent à Paris, où généralement ils ont peu de succès. Cette vente, toutefois, ne résoudra pas complétement la question, car les tableaux dont elle se compose trouveraient de nombreux acheteurs dans tous les pays; nous avons, en effet, remarqué, dans le catalogue qui nous a été communiqué en épreuves, une Galatée, de l'*Albane*, d'après *Raphaël;* un tableau d'*André del Sarte ;* plusieurs tableau du *Baroche;* un Ecce Homo, par *Annibal Carrache ;* une Vierge allaitant l'enfant Jésus, par le *Corrége;* Les Funérailles de saint François d'Assises, du *Fiesole;* la Charité romaine, par *Luini ;* un tableau attribué à *Raphaël;* un autre attribué à *Léonard de Vinci ;* enfin, une Sainte Famille attribuée à *Michel-Ange.*

Les experts, en général, abusent du mot *attribué;* ici il a une signification plus sérieuse. Il est de tradition dans la famille Cambiano que ces tableaux sont bien des grands artistes auxquels l'expert scrupuleux a voulu seulement les *attribuer*. Les amateurs en décideront en dernier ressort.

F.

LES CARTES A JOUER [1].

L'origine des cartes à jouer est entourée d'épaisses ténèbres. L'érudition, en s'éveillant tardivement sur ce sujet, a permis au temps de détruire les monuments qui pouvaient nous éclairer, et maintenant, faute de guides historiques, elle s'abandonne aux rêves de l'imagination, au risque de s'égarer dans les voies du roman.

Ainsi, aujourd'hui qu'il est à la mode d'attribuer tout à l'Orient, l'on veut, à grand renfort de conjectures, trouver dans ces contrées le berceau des cartes à jouer. Un chroniqueur italien de la fin du xive siècle, Nic. de Covelluzzo, cité par un historien de Viterbe, dit qu'en 1379 le jeu de cartes fut apporté dans cette ville, venant du pays des Sarrasins *de* (*Seracinia*), où il est appelé *naïb*, et sur cette citation, dont personne peut-être n'a vérifié l'exactitude (2), on nous affirme que l'invention des cartes est

(1) Le savant bibliographe M. Merlin, bibliothécaire du ministère d'État, a enterré, pour ainsi dire, dans le volumineux recueil des Rapports du jury de l'Exposition universelle de 1855, une curieuse dissertation historique sur les Cartes à jouer. Personne, à coup sûr, ne s'aviserait d'aller chercher là un ouvrage de critique et d'érudition, concernant un sujet qui a déjà été étudié dans un si grand nombre d'écrits et qui paraît destiné à fournir encore matière à bien des recherches. Nous pensons que nos lecteurs nous sauront gré de nous emparer de l'excellent travail de M. Merlin, comme si c'était notre bien, car l'invention des cartes à jouer se rattache aux origines de la gravure. M. Paul Lacroix, qui a traité lui-même la question dans *le Moyen-âge et la Renaissance*, mais à un point de vue tout différent de celui de M. Merlin, n'a pas songé à combattre le système de ce dernier dans les notes qu'il a cru devoir ajouter à notre réimpression; il s'est contenté de compléter sur certains points les renseignements dont M. Merlin a fait usage avec beaucoup de sagacité et qui pourraient cependant servir quelquefois à étayer une opinion contraire. On sait, au reste, que les opinions des érudits, qui ont voulu découvrir le berceau des cartes à jouer, sont loin de s'accorder entre elles. Nous supposons, après avoir lu le mémoire de M. Merlin, qu'il n'a pas connu la dissertation de M. Paul Lacroix, car M. Merlin, en sa qualité d'orientaliste, aurait probablement donné un avis mieux motivé sur l'origine orientale des cartes à jouer.

(*Note de la Rédaction.*)

(2) La chronique de Covelluzzo, conservée dans les archives de Viterbe, suivant Felic Bussi (*Istoria della citta di Viterbo.* Roma, 1742, in-fol., p. x et xi), signale,

arabe, oubliant qu'aucun monument ne vient à l'appui de cette assertion, et que, de plus, la loi de Mahomet interdit formellement aux vrais croyants toute représentation de figures humaines, ainsi que tout jeu de hasard (1).

Pour d'autres, c'est de l'Hindoustan que les cartes nous viennent en droite ligne, apportées par cette tribu nomade qui, chassée de l'Inde au XIIe siècle, s'est répandue dans toute l'Europe, mendiant, pillant et prédisant l'avenir sous les noms de *Bohémiens*, d'*Égyptiens*, de *Gitanos*, etc.

Cette opinion ne songe pas que c'est par l'inspection des lignes de la main que, dans l'Inde, se dit la bonne aventure (2) ; que la divination par les cartes est une invention qui n'a peut-être pas 200 ans d'existence (3), et que celle qui se fait par les tarots est toute récente et fut imaginée, vers 1775, par Alliette, qui en avait puisé l'idée dans les rêves hermétiques de Court de Gébelin. Or, voici la logique de ce système : Les bohémiens de Paris disent la bonne aventure par les cartes, donc les bohémiens de l'Inde ont dû la dire par le même moyen, donc les cartes nous viennent de l'Inde. Les cartes se nomment en Espagne *naypes*, en Italie *naïbi*, or le mot *nabi* signifie prophète en arabe, comme dans les autres langues sémitiques, donc les cartes sont une invention *indienne*.

Ajoutons que les cartes venues de l'Hindoustan, que nous avons sous les yeux, sont des peintures persanes et nullement de

en ces termes, l'introduction des cartes à jouer dans cette ville : « Anno 1379. Fu recato in Viterbo el gioco delle carte, che venne de Seracinia, e chiamasi, fra loro, NAÏB. » Cette citation ne permet pas le doute à l'égard de son exactitude. M. Leber est le premier qui en ait signalé l'existence. P. L.

(1) Le jeu des échecs, qui est arabe, si le jeu de cartes ne l'est pas, offre pourtant des figures humaines. Il y a dans ce jeu deux armées de pions en présence, ayant chacune à sa tête un roi (*schach*), un vizir ou général (*pherz*), dont on a fait depuis une reine, un cavalier (*aspen-suar*), un éléphant (*phil*), dont on a fait le fou, et un dromadaire (*roch*), dont on a fait la tour. Dans le plus ancien échiquier connu, celui qui est maintenant au Musée de Cluny et qui passe pour être un présent du Vieux de la Montagne à saint Louis, les pièces représentent de petites figures, très-délicatement travaillées, en ivoire et en or. P. L.

(2) Voir Dubois, *Mœurs de l'Inde*, t. Ier, p. 75.

(3) Le seul livre du XVIe siècle qui, par son titre, semble avoir quelque rapport à ce genre de prédiction : *le ingeniose Sorti di Franc. Marcolini da Forli; Venetia*, 1540, in-fol., est un jeu d'esprit, composé de demandes et de réponses, celles-ci en vers, comme les oracles des sibylles de Cumes.

style hindou; ce sont de petites rondelles de toile laquée et vernie, au nombre de 96, divisées en 8 séries de 12, n'ayant chacune que 2 figures, le roi et le vizir.

Une troisième opinion nous apporte les cartes de la Chine. S'il est vrai, comme l'affirme Abel Rémusat, qu'elles furent inventées dans le Céleste Empire l'an 1120 de notre ère, et que vingt ans plus tard elles y étaient déjà généralement répandues, l'introduction des cartes en Europe par la Chine serait plus soutenable; mais cependant quel rapport trouvera-t-on entre les cartes chinoises, petites fiches de 9 centimètres au plus de longueur sur 12 à 15 millimètres de largeur, et les premières cartes européennes, hautes de 18 centimètres et larges de près d'un décimètre, entre ces grandes et belles peintures et ces petits grimoires, qui semblent tracés pour être vus au microscope?

Que les cartes aient été inventées en Chine, soit; mais, si ce sont celles qui sont venues en Europe, convenons qu'elles ont bien changé sur leur route.

Qu'on nous permette donc de reléguer l'origine orientale des cartes à côté des rêveries de Court de Gébelin, tant qu'on ne nous aura pas présenté des monuments authentiques, des citations concluantes et des arguments sérieux.

L'origine orientale écartée, il reste encore et la question de date et la question de priorité entre les quatre contrées de l'Europe qui prétendent à cette invention.

Nous ne nous chargerons pas de juger ces grands procès, dont l'instruction est loin d'être complète dans l'état actuel de l'érudition historique relative à ce sujet; nous nous bornerons à quelques réflexions suggérées par l'examen des cartes qui se fabriquent encore de nos jours.

Les cartes en usage aujourd'hui dans toute l'Europe, et dans les autres contrées qui ont accepté la civilisation européenne, peuvent se distinguer en deux classes : l'une, que nous désignerons sous le nom de *cartes numérales*, est celle dont le jeu complet se compose de 52 cartes, divisées en 4 séries contenant chacune trois figures, roi, dame et valet, ou roi, cavalier et valet, plus 10 cartes sans figures, se distinguant par des points depuis 1 jusqu'à 10; l'autre classe est celle des *tarots*. 78 cartes forment ce dernier jeu; ce sont d'abord 56 cartes présentant un jeu qui ne diffère des cartes ordinaires que par l'addition d'une

figure à chacune des quatre séries, ce qui donne à chaque couleur un roi, une dame, un cavalier et un valet. Les 22 autres cartes qui complètent le tarot, et que l'on nomme *atouts*, sont des figures dont l'une représente un fou, et les autres des sujets qui, dans les jeux allemands, sont variés à la fantaisie du fabricant, et portent un grand numéro d'ordre en chiffres romains. Pour les tarots restés fidèles au type primitif, ces figures sont des personnages ou des sujets allégoriques portant un nom explicatif et dont l'ordre, marqué également par des chiffres romains, est le même en Italie, en France, en Suisse, etc. Comme ces types ont de l'intérêt pour l'histoire des cartes, il est nécessaire de les faire connaître.

Le fou (sans numéro); n° I, le bateleur; II, la papesse; III (1), l'impératrice; IV, l'empereur; V, le pape; VI, l'amoureux; VII, le chariot; VIII, la justice; IX, l'ermite; X, la roue de fortune; XI, la force, XII, le pendu; XIII, la mort; XIV, la tempérance; XV, le diable; XVI, la maison Dieu (ou la foudre); XVII, l'étoile; XVIII, la lune; XIX, le soleil; XX, le jugement dernier; XXI, le monde.

Un tarot un peu différent, pour les atouts, de celui que nous venons de décrire, est le *tarocchino* de Bologne, inventé dans cette ville par François Anteminelli Castracani Fibbia, prince de Pise, né en 1360, et mort en 1419, après avoir été généralissime des armées bolonaises. Ce jeu, suivant Cicognara (2), ne contient pas les cinq atouts représentant le pendu, le roi, la reine, le pape et la papesse. Ces figures y sont remplacées par le traître et les quatre Maures.

Il existe aussi un jeu florentin, les *minchiate*, qui appartient à la classe des tarots. Il se compose de 97 cartes. C'est le premier des tarots ci-dessus, auquel, dans les atouts, on a ajouté 19 cartes, savoir : les 12 signes du zodiaque et 7 autres figures, que nous croyons être l'espérance, la prudence, la foi, la charité, le feu, l'eau et la terre; car les *minchiate* ne portant pas, comme les tarots, les noms des objets allégorisés, il y en a quelques-uns

(1) Dans les tarots de Besançon le pape et la papesse sont remplacés par Jupiter et Junon. Le tarot de Marseille n'offre pas ce changement.

(2) Cicognara, *Memorie per servire alla storia della calcografia*. Prato, 1831, in-8°, et atlas, in-fol., pages 137 et 138. Peut-être, au lieu du roi et de la reine, Cicognara a-t-il voulu dire l'empereur et l'impératrice.

dont le sujet est assez incertain. Le pape, la papesse et l'impératrice ne figurent pas non plus dans cette suite; mais on y voit, outre l'empereur, deux têtes couronnées, sans doute un roi et un duc.

Les cartes n'ont pas toujours été condamnables, elles ont eu leur âge d'innocence (1). Ce temps a-t-il duré beaucoup? Nous l'ignorons. Ce que nous savons, c'est qu'en 1397, nous voyons apparaître en France une ordonnance du prévôt de Paris qui les défend, ainsi que d'autres jeux, les jours de travail aux gens de métier: en Allemagne, une autre prohibition de la même année se trouve, dit-on, dans le registre de la ville d'Ulm, dit le Livre rouge, et le synode de Langres les interdit en 1404 aux ecclésiastiques. Depuis ce moment, l'autorité civile et religieuse les a poursuivies à outrance.

Cependant lorsque parurent ces premières défenses (2), les cartes existaient déjà depuis près de vingt ans au moins, si l'on accepte le témoignage de Covelluzzo, qui fixe à 1379 leur introduction à Viterbe. Dans tous les cas, il est certain qu'elles étaient connues en 1392, puisque Jacquemin Gringonneur, suivant le compte de Poupart, argentier de Charles VI, en avait peint trois jeux pour *l'esbattement* de ce roi (3); qu'en 1393 Jean Morelli,

(1) *Études historiques sur les cartes à jouer*, par M. Leber, in-8°, p. 47.

(2) M. Merlin aurait pu citer un arrêt d'interdit contre les cartes, antérieur à celui du prévôt de Paris, daté de 1397. C'est en Espagne qu'on trouve une prohibition du jeu de cartes sous la date de 1387, dans une ordonnance de Jean Ier, roi de Castille, qui défend à ses sujets de jouer aux dés, aux *naypes* et aux échecs (*Recopilation de las Leyes*, édit. de 1640, in-fol., p. 305). L'Espagne aurait reçu des Arabes et des Maures le *naïb* oriental, si l'on en croit la tradition, longtemps avant que ce jeu de cartes fût importé à Viterbe. Il est incontestable que le mot espagnol *naypes*, sous lequel on désigne encore les cartes à jouer, est formé du mot *naïb*; voy. le *Tesoro de la lengua castillana*, par Seb. de Cobarruvias Orozco. Nous ne croyons pas cependant, avec l'abbé Rive, qu'il faille chercher dans le mot *naypes* les initiales du nom d'un prétendu inventeur des cartes espagnoles, *Nicolas Pepin*.
P. L.

(3) Dans un compte de Poupart, argentier du roi, qui était autrefois aux archives de la Chambre des comptes de Paris, on lisait, sous l'année 1392 : « Donné à Jacquemin Gringonner, peintre, pour trois jeux de cartes, à or et à diverses couleurs, ornez de plusieurs devises, pour porter devant le seigneur roy, pour son esbattement, 50 sols parisis. » (*Biblioth. instruct. et curieuse*, par le P. Menestrier. Trevoux, 1714, in-12.) Le compte de Poupart a été sans doute anéanti dans l'incendie du 10 janvier 1776. Le P. Daniel, qui l'avait vu, nomme *Gringonneure* le

dans sa chronique, conseille à un jeune homme de ne pas jouer au *zara* ou à tout autre jeu de dés, mais aux jeux qui conviennent aux enfants, aux osselets, à la toupie, aux fers, aux *naïbis*.

Les cartes, les *naïbis*, furent donc jusqu'en 1397 un jeu sans danger, et probablement il y eut encore après cette époque un jeu de cartes permis, en même temps qu'il y en avait un autre que la morale et la religion réprouvaient.

Quelles étaient les cartes prohibées? C'étaient nos cartes actuelles, c'étaient aussi les tarots décrits plus haut, car ces jeux sont des jeux à points, conséquemment des jeux de hasard, puisque c'est par les points que la carte devient la complice du dé.

Mais quelles étaient alors les cartes permises, les *naïbis* conseillés aux enfants par Morelli en 1393? C'étaient les *peintures à devises* de Jacquemin Gringonneur, propres à *l'esbattement* d'un prince dont la tête était affaiblie; c'étaient les *images peintes* avec lesquelles Phil.-Marie Visconti aimait à jouer dans son enfance, et qu'il affectionnait assez pour en acheter 1,500 écus d'or un jeu *complet*, où *les dieux, ainsi que les animaux et les oiseaux dessinés auprès de ces dieux,* étaient peints avec une admirable perfection (1).

Aussi ne pouvons-nous admettre que les dix-sept cartes conservées à la Bibliothèque impériale sous le nom de *cartes de Charles VI* soient les cartes *à devises* de Jacquemin Gringonneur, puisque ces cartes n'ont pas de devises, que de plus elles font partie d'un jeu de tarot semblable au nôtre, et qu'aucune fleur de lis ou autre marque distinctive n'autorise à les regarder comme ayant appartenu au roi. Ajoutons que certains sujets qui se trouvent dans ces 17 cartes, tels que le fou, le pendu, la mort, la

peintre de ces jeux de cartes. La somme payée à ce peintre témoigne de son habileté, car 50 sols parisis, en 1390, équivalent à plus de 250 francs de notre monnaie. D'après une ancienne tradition, les dix-sept grandes cartes peintes, provenant du cabinet de Gaignières, et conservées aujourd'hui au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale, auraient fait partie des trois jeux exécutés par le peintre Jacquemin Gringonner en 1392. P. L.

(1) Variis etiam ludendi modis ab adolescentia usus est Philippus-Maria; nam modo pila se exercebat, nunc folliculo, plerumque *eo ludi genere qui ex imaginibus depictis fit*, in iisque præcipue oblectatus est, adeo ut integrum earum ludum mille et quingentis aureis emerit, auctore vel inprimis Martiano tordonensi ejus secretario, qui *Deorum imagines subjectasque his animalium figuras et avium* miro ingenio summaque industria perfecit. (Decembrio, *Vita Philippi-Mariæ vicecomitis*.)

maison Dieu (la foudre), et le jugement dernier n'étaient guère propres à être mis sous les yeux d'un pauvre prince atteint de folie (1).

Nous ne croirons pas non plus, comme Cicognara (2), que les fragments du beau tarot possédé par la comtesse Aurélie Visconti Gonzaga puissent dépendre du jeu acheté par Phil.-Marie Visconti 1,500 écus d'or. Sans doute le jeu de la comtesse Aurélie a appartenu à ce prince ou à sa femme, puisque le tableau nº VI (l'amour) les représente tous deux sous le même dais chargé de leurs armoiries ; mais, s'il résulte de ce tableau la preuve que ce jeu a été à l'usage de ce duc ou de sa femme, il en résulte aussi que ce n'est pas celui de son enfance, puisque son mariage avec Béatrix Teuda, veuve de Facino Cane, eut lieu en 1413, et que le duc était né en 1391. De plus, ce sont aussi des cartes tirées d'un tarot à points, et le tarot à points, ainsi que ses vingt-deux atouts, ne concorde pas avec la citation de Decembrio, qui mentionne dans ce jeu des dieux, des animaux et des oiseaux peints avec beaucoup d'art ; or presque tous les atouts du tarot sont des emblèmes chrétiens et il n'y a que l'Amour qu'on puisse y considérer comme un dieu.

Le jeu de cartes permis n'était donc pas un tarot numéral, c'était une collection de peintures où se rencontraient des dieux accompagnés des oiseaux ou autres animaux qui forment leurs attributs.

(1) Il est aisé de réfuter les trois objections que M. Merlin oppose à l'opinion traditionnelle qui veut que ces cartes célèbres aient été faites pour *l'esbattement* de Charles VI. 1º Il ne faut pas entendre dans son sens actuel le vieux mot *devise*, qui signifiait, au XIVᵉ siècle, une image emblématique, une figure quelconque reproduite par les arts du dessin, quoique non accompagnée d'une légende écrite ; ce fut plus tard qu'on ajouta au *corps* de la devise l'*âme* ou le *mot*. 2º Nous n'avons que 17 cartes provenant d'un jeu qui en avait peut-être 78, car ce jeu est évidemment un *taroccio;* on ne saurait donc pas dire s'il existait ou nom des fleurs de lis sur quelques autres cartes, notamment sur les as qui étaient fleurdelisés dans les cartes du XVIᵉ siècle. 3º Quant aux *devises* représentées sur ces cartes, elles n'avaient rien de plus effrayant que la *Danse macabre,* dont la représentation était figurée partout à cette époque. Les manuscrits des romans de chevalerie, exécutés dans le même temps par ordre de Charles VI, et encore existant dans les bibliothèques, offrent une foule de miniatures fantastiques, avec des monstres et des diables, qui ne semblent guère plus propres à être mis sous les yeux d'un fou. On sait, d'ailleurs, que Charles VI n'était pas toujours en démence. P. L.

(2) Pages 149 et suivantes.

Cette collection, c'est évidemment celle dont le souvenir nous a été conservé dans la suite de gravures au burin attribuées à tort ou à raison à Mantegna, et dites cartes de Baldini, gravures que M. Duchesne aîné (1) croit remonter à 1470. Cette suite de 50 pièces est divisée en 5 séries de 10 figures, chaque série désignée par une lettre de l'alphabet depuis A jusqu'à E. La série A comprend le système du monde et les planètes représentées avec les attributs des dieux dont elles portent les noms; la série B présente les vertus; le C, les sciences; le D, Apollon et les Muses; l'E, les divers états de la vie, depuis le mendiant jusqu'à l'empereur et au pape. Il y a là, comme on le voit, force dieux et demi-dieux, ayant pour attributs des animaux de diverses natures; c'était donc ample matière à exercer le pinceau d'un artiste. Disons aussi que ce jeu d'images, cet album à feuilles détachées est resté en usage à Venise sous le nom de *cartes* longtemps après l'invention des cartes numérales, comme le prouvent une copie de ces figures portant la date de 1485 et la gravure sur bois qui en a été faite en 1616, dans l'ouvrage de Andrea Ghisi (2), intitulé *Laberinto... Venetia, per Evangelista Deuchino*, 1616, petit in-folio; ouvrage donnant 22 tableaux de cartes combinées alphabétiquement par l'auteur pour deviner la carte choisie; ces cartes, au nombre de 60, comprennent toutes les figures du jeu de Mantegna, moins cinq que les nécessités de l'alphabet ont forcé l'auteur à remplacer. Il a complété par de nouveaux sujets le nombre de soixante dont il avait besoin.

N'y a-t-il pas lieu de croire que cette suite peinte de 50 tableaux a pu être payée 1,500 écus d'or, plutôt que celle du tarot, qui ne comprend que 38 figures (22 atouts et 16 honneurs)?

Les *tarots-images* sont donc, dans notre pensée, les premières cartes, les cartes innocentes; c'est à eux que les *tarots à points* doivent leur naissance. Les atouts de ceux-ci en sont tirés en grande partie; telles sont les figures de l'empereur, du pape, de la justice, de la force, de la tempérance, du soleil, de la lune, etc.; et, si le doute était possible, il se dissiperait bientôt par l'examen du jeu des *minchiate*. Sauf le pape, la papesse et l'impératrice, ce jeu contient tous les atouts du tarot à points, et sur les vingt-

(1) *Annuaire de la Société de l'histoire de France*, 1837, in-8°.

(2) Le même Ghisi a donné aussi à Venise, en 1620, un autre jeu qu'il appelle *il nobile e piacevole passatempo* et qui semble être l'origine du jeu de l'oie.

deux atouts que les *minchiate* contiennent de plus, 12 sont les signes du zodiaque et 5 appartiennent aux tarots-images : ce sont le roi, l'espérance, la prudence, la foi, la charité.

Nous croirons donc, avec M. Duchesne, que les *tarots-images* furent connus d'abord en Italie (1), et nous ajouterons, probablement à Venise, si l'on en juge et par le dialecte vénitien dans lequel sont écrits les noms des sujets de la collection dite de Baldini, et par l'usage de ces cartes, conservé dans cette ville comme amusement jusques en 1616, comme le démontre le jeu de Ghisi cité plus haut.

Nous croyons aussi que le *tarot à points* est également italien et probablement vénitien, ce qu'on peut reconnaître à l'introduction de la papesse dans le jeu, selon une fable ancienne qui ne pouvait être admise que par un pays hostile au pape ; aussi ne la voyons-nous figurer ni dans les *minchiate* de Florence, ni dans le *tarocchino* de Bologne.

En combattant les conjectures des savants auteurs et des spirituels écrivains (2) qui se sont déclarés pour l'origine orientale des cartes européennes, et en défendant l'opinion de M. Duchesne sur l'origine italienne des tarots-images et du tarot numéral,

(1) La langue du tarot ou les mots techniques de ce jeu, tels qu'ils se sont transmis dans les divers pays où il est en usage, confirme son origine italienne. On n'y trouve qu'un mot espagnol, encore n'est-il que dans la partie allemande.

Ainsi le fou (*il matto*) est inscrit dans le tarot de Marseille et dans celui de Genève, sous le nom du *mat*. Dans le tarot de Besançon, il porte sur la carte le nom de *fou*, mais dans la partie il s'appelle le *mat*, l'*excuse*. Dans la partie allemande, il est connu sous le nom de *sküs* ou *excuse*. Les mots *solo*, *solissimo*, désignent les parties où un joueur se déclare seul contre tous ses adversaires comme au boston.

Le nº 1 des atouts, ou le bateleur (*bagatelliere*), est appelé *pagat* par les Allemands. Dans la partie franc-comtoise, on nomme *paguet à la fin*, *paguet à la bonne*, le coup dans lequel ce bateleur, ce *bagatelliere* est conduit à la dernière levée et y compte pour dix points.

Les Allemands appellent *cavallerie* la réunion du roi, de la dame, du cavalier et du valet avec une carte de points ; ils nomment *matadors*, les trois cartes les plus influentes, qui sont : 1º le *sküs*, le *fou* (l'*excuse*, le *mat*, le *matto*) ; 2º le nº 1, le *pagat* (*bagatelliere*); 3º le nº 21, le monde ; tandis que les Francs-Comtois nomment ces 3 cartes les 3 *oudlers* (sans doute du mot allemand *hudler*, brouillon, taquin) ; on trouve aussi le *solo* dans la partie allemande, ainsi que le mot *ultimo*.

(2) M. Leber, M. Chatto (*Facts and speculations on the origin and history of playing cards*. London, 1848, in-8º, fig.), M. Paul Lacroix (*le Moyen-âge et la Renaissance*, 1849, in-4º, tome II), M. Boiteau d'Ambly (*les Cartes à jouer et la cartomancie*. 1854, in-12).

nous n'avons pas la prétention d'avoir résolu le problème de l'origine des cartes, nous avons seulement resserré quelque peu le champ de la question ; mais, en regardant même l'origine orientale comme complétement écartée, il reste encore à trouver l'époque de l'invention des cartes numérales, et la nation d'Europe à laquelle serait due cette invention. Ici, le voile est plus épais encore.

Les cartes numérales sont-elles postérieures ou antérieures au tarot numéral ? en sont-elles contemporaines? sont-elles françaises, espagnoles, italiennes, allemandes ? Voilà bien des problèmes, qui peut-être sont insolubles.

Sans nous hasarder à formuler aucune opinion sur ces divers points, contentons-nous de constater les différences qui existent entre le tarot numéral et les cartes numérales, ainsi que les analogies qui les rapprochent.

Le tarot numéral ou à points se compose de 78 cartes, dont 22 figures-atouts qui ne se distinguent entre elles, ainsi qu'on l'a déjà vu plus haut, que par les sujets des figures et par des numéros d'ordre. Retranchons ces 22 atouts, il nous reste 56 cartes, divisées en 4 séries, formées chacune de 4 figures : roi, dame, cavalier, valet ; plus 10 cartes de points, de 1 à 10. Ces quatre compagnies ont chacune un signe distinctif, ce sont les coupes, les deniers, les bâtons et les épées.

Les cartes numérales ont une grande analogie avec cette partie du tarot à points. Seulement, elles ne sont que 52 au lieu de 56 ; mais, comme lui, elles ont 10 cartes de points, et la différence est dans le nombre de figures, dont chaque série ne comporte que trois (1).

Les signes distinctifs des quatre séries ne sont pas les mêmes non plus : tandis que les coupes, deniers, bâtons et épées se trouvent aux jeux italiens et espagnols, comme dans les tarots, dans les autres jeux, ils sont remplacés par les cœurs, les grelots, les glands et les feuilles de lierre, ou par les cœurs, les carreaux, les trèfles et les piques.

Il convient donc de reconnaître, avec M. Leber, trois grandes

(1) Cependant les quatre figures du tarot à points se retrouvent dans les jeux de cartes numéraux, en ce sens que, tandis que les uns, comme le jeu français, ont pour figures le roi, la dame et le valet, les autres ont le roi, le cavalier et le valet.

familles dans les cartes numérales, famille *méridionale,* famille *centrale,* famille *septentrionale.*

La famille *méridionale,* qui comprend les cartes italiennes, espagnoles et portugaises, se distingue par les coupes, les deniers, les bâtons et les épées (1). C'est à cette famille qu'appartiennent les diverses espèces de tarots.

La famille *centrale,* où se placent les cartes françaises, les cartes anglaises, et aujourd'hui une grande partie des cartes allemandes, a pour signes les cœurs, les carreaux, les trèfles et les piques (2).

La famille *septentrionale* s'éteint tous les jours. Ses enseignes sont le cœur, le grelot, le gland et la feuille de lierre (3).

De ces trois familles, quelle est la plus ancienne?

Lorsqu'on examine avec attention et les dates des documents cités et les débris de cartes anciennes que l'on rencontre encore, on est forcé de convenir qu'il n'est pas possible de trouver de motifs réellement concluants pour décider la question.

En effet, si la famille française peut citer en sa faveur les dates de 1397 (défense du prévôt de Paris), de 1404 (défense du synode de Langres), de 1407 (engagement notarié de cinq Dijonnais (4) de s'abstenir du jeu pendant une année), de 1429 (prédication du cordelier Richard et auto-da-fé des cartes et autres jeux de hasard à Paris) ; d'un autre côté, les Allemands présentent les défenses du *Livre rouge* d'Ulm en 1397, et d'Augsbourg en 1400, 1403 et 1406.

Enfin, les Italiens pourraient se prévaloir de l'assertion de Covelluzzo (1379), si cette date et celle du conseil de Morelli (1393) ne s'appliquaient vraisemblablement aux tarots-images, comme celle de 1392 des jeux de Charles VI, payés à Jacquemin Gringonneur. Mais, en 1415, ils avaient le tarot numéral (tarot

(1) En italien ; *coppe, danari, bastoni, spade ;*

En espagnol : *copas, dineros, bastos, espadas ;*

En portugais : *copas, ouros, pâos , espadas.*

(2) En anglais : *hearts, diamonds, clubs* (massues), *spades.*

Les formes des trèfles, des cœurs, des piques et des carreaux se retrouvent dans beaucoup d'ornements de nos églises gothiques.

(3) En allemand *Roth, Schellen, Eicheln, Grün.* (Le rouge, les sonnettes, les glands, le vert.)

(4) Voir les *Mémoires de l'Académie de Dijon,* année 1828, cités par M. Chatto, page 79.

des Visconti). Avant 1419, Fibbia avait inventé à Bologne le tarocchino, et rien ne prouve que l'idée du tarot à points soit venue des cartes numérales, comme rien ne peut conduire à penser que les dernières soient empruntées au tarot à points.

A la vue des monuments, même embarras. Les cartes les plus anciennes, parmi les cartes numérales, sont évidemment celles dont M. Chatto a donné un *fac-simile* à la page 88 de son ouvrage, et qu'il croit avoir été exécutées au patron antérieurement à l'invention de la gravure en bois. Eh bien, ces cartes portent les signes distinctifs de la famille allemande (cœurs, grelots, glands et feuilles), et, d'un autre côté, M. Chatto les croit vénitiennes au costume des personnages et surtout à la représentation du lion de Saint-Marc, qui se trouve deux fois dans cette suite.

Quant aux cartes dites de Charles VII (1), l'opinion qu'elles sont du temps de ce prince n'est fondée que sur le costume (2). Or,

(1) M. Merlin n'aurait peut-être pas mis en doute la date que l'on assigne aux cartes françaises gravées, dites de Charles *VII*, s'il les avait examinées avec plus d'attention. Dans les cartes que possède M. d'Henneville, le roi de *cœur* est un sauvage couvert de poils, appuyé sur un bâton noueux; la reine de *cœur* est aussi couverte de poils, avec une torche à la main; le valet de *trèfle* est également velu; quant aux costumes des autres figures, ils sont tout à fait identiques avec ceux des seigneurs, des dames et des *domestiques* de la cour de Charles VII; en outre, les couronnes ont des fleurs de lis. Le second jeu de cartes, dont les débris sont conservés à la Bibliothèque impériale, paraît remonter à la même époque. Voici les inscriptions que portent ces dix cartes, gravées sur bois et coloriées au patron sur une seule feuille : valet de trefle, ROLAN; roi de trefle, SANT SOCI; reine de trefle, TROMPERIE; roi de carreau, CORSUBE; reine de carreau, EN TOY TE FIE; valet de pique, NE TARDE; reine de pique, LEAUTÉ DOIT; roi de pique, APOLLIN; reine de cœur, LA FOY ET PERDU; roi de cœur, légende coupée. Ces légendes n'avaient pas été bien lues par M. Duchesne, qui a fait graver les dix cartes dans le *Recueil de la Société des bibliophiles*. Les costumes des figures ont une analogie complète avec ceux de la cour de Charles VII. Il y a certainement, dans ces cartes, un souvenir de leur origine *sarrasinoise*, car *Corsube* est un chevalier de Cordoue qui combattait contre les paladins de Charlemagne; *Apollin* est le dieu des Sarrasins, suivant les vieux romans de chevalerie, et *Sans souci* ou *Cent soucis*, est, d'après le sens d'un mot arabe appliqué au jeu des échecs, la personnification du jeu en général. « Il y a encore une plus grande vraisemblance de la dérivation arabe du mot *naïbi* et *naïpes*, dit Breitkopf dans un ouvrage publié bien antérieurement à la découverte des cartes de Charles VII, quand on compare le jeu de cartes avec le jeu des échecs, qui probablement nous a été apporté par les Arabes; le nom de *Ssed-Renge* (*Cent soucis*), que les Arabes ont donné à ce jeu, est une expression aussi orientale que *naïpes*. (*Versuch den Ursprung der Spielkarten*. Leipzig, 1784, in-4°.) P. L.

(2) A ce compte, les cartes de M. d'Henneville, que l'on trouve à la pl. 20 du

un costume peut bien prouver qu'un monument n'est pas antérieur à l'époque où a paru ce costume; mais il ne peut démontrer également que ce monument en soit contemporain, puisqu'il peut avoir été imité plus tard. Ce n'est donc qu'une simple présomption (1).

Ajoutons que, lors même que cette attribution serait certaine, ces cartes ne sauraient décider pour la France la question de priorité, puisqu'elles seraient postérieures de près de trente ans à la défense du prévôt de Paris de 1397, comme à celle d'Ulm de la même date.

Il faut donc attendre, pour connaître le véritable inventeur des cartes numérales, que le temps ait exhumé des monuments matériels ou des documents écrits d'une valeur certaine.

Jusqu'à ce jour, tout se résume en ceci, comme nous l'avons déjà dit : Les *tarots-images* sont d'origine italienne, probablement vénitienne; le *tarot numéral* est né du *tarot-image*, et pro-

Recueil de la Société des bibliophiles, seraient du temps de Charles VI, puisqu'elles représentent des personnages velus comme des sauvages dont un est un roi, et qu'elles font évidemment allusion au malheureux ballet des ardents de 1392, où ce prince faillit périr.

En général, on est porté à accorder aux monuments de date incertaine une époque peut-être trop reculée. Ainsi l'éditeur du beau *Recueil des cartes* publié pour la Société des bibliophiles français, en 1844, place à la table, en tête des cartes de la Bibliothèque impériale, dont il ne donne pas de *fac-simile*, celles de Jehan Volay, les classant à l'année 1484. Un monument curieux, conservé dans la bibliothèque de Rouen, donne raison contre cette date à M. Leber, qui regardait ce cartier comme appartenant au XVIe siècle (*Études sur les cartes à jouer*, p. 30). C'est un moule gravé sur bois pour l'impression d'un jeu de cartes à portraits espagnols. Ce moule, qui a servi de fond à une boîte de nain jaune, comprend vingt cartes, savoir : douze figures (rois, cavaliers et valets de coupe, de denier, de bâton et d'épée), trois as (denier, coupe, épée), et cinq cartes de points (le deux et le cinq de denier, le trois, le six et le sept d'épée). Le nom de Jehan Volay se lit au valet de coupe, au valet de bâton et à l'as de denier. Ce même as est aux armes de Philippe II avec l'écu de France brochant sur le tout, et que ce prince n'a pu prendre qu'après son mariage avec Élisabeth, fille de Henri II, ce qui reporte ces cartes à la seconde moitié du XVIe siècle. (Voir, dans la *Revue de Rouen*, juin 1846, l'article intitulé : *Sur une ancienne forme à imprimer des cartes à jouer;* article dû au savant bibliothécaire de la ville de Rouen, M. André Pottier.)

(1) La perfection des cartes dites *de Charles VII* nous inspire des doutes sérieux sur la date qu'on leur attribue, et les cartes dont M. Chatto a donné à la page 214 de son ouvrage quatre valets, sur l'un desquels il y a le mot Valery, pourraient bien être antérieures aux cartes attribuées au règne de Charles VII.

bablement aussi à Venise. Les cartes, comme jeu de hasard, soit tarot, soit cartes, n'ont commencé à être considérées comme un danger pour les mœurs que vers 1397, date de la première défense en France et en Allemagne.

DIVERSES ESPÈCES DE CARTES EN USAGE AUJOURD'HUI.

Ainsi qu'on l'a vu ci-dessus, les cartes actuelles peuvent se diviser en deux classes, les tarots et les cartes numérales.

Tarots.

Nous avons déjà parlé longuement du *tarot numéral,* du *tarocchino* et des *minchiate;* il ne nous reste plus que quelques observations à ajouter.

Les *minchiate,* jeu florentin de 97 cartes, et presque inconnu hors de l'Italie, est un jeu à combinaisons, très-estimé à Florence; au siècle dernier, il se jouait aussi à Rome, et les ouvrages qui en parlent le louent comme un jeu intéressant, varié, où l'esprit de combinaison et de calcul a grande part (1). Ce jeu est dérivé de celui du tarot, dont il a tous les atouts, plus 17 autres.

Le tarot de 78 cartes est en usage dans la Lombardie, en Autriche, où il se joue avec passion, en Wurtemberg et dans diverses autres parties de l'Allemagne, en Danemark, en Suisse, en Provence, en Alsace, en Franche-Comté. Dans cette partie de la France, il sert assez ordinairement de délassement aux ecclésiastiques; c'est, comme les *minchiate,* un jeu à combinaisons.

Les cartes de tarots sont plus grandes, surtout plus allongées que les cartes numérales. Il s'en fabrique à Bologne, à Milan, dans diverses villes de l'Allemagne, à Copenhague, à Genève, à Marseille, à Colmar, à Besançon, etc.

En Italie, en Suisse et en France, le tarot a gardé sa physio-

(1) Ce jeu présente, suivant un mathématicien qui en a fait un traité, 96,141,308,400,784,017,049 cas divers, et cependant, ajoute cet auteur : « Il est facile, bien qu'au premier coup d'œil il paraisse difficile. » (*Giuochi delle minchiate, ombre... da Fr. Saverio Brunetti,* Roma, 1747, in-8°.)

Sous le rapport artistique, le seul jeu de *minchiate* que nous ayons vu et qui est de la fabrique de Baragioli, de Florence, nous a paru très-remarquable. Le dessin en est varié, de bon goût, et la gravure en bois surpasse ce qu'on fait habituellement pour ce genre. Le format en est plus petit que celui des tarots ordinaires.

nomie primitive; les marques de ses séries sont les coupes, les deniers, les bâtons, les épées, et les atouts sont toujours les vieilles figures allégoriques à l'idée chrétienne du Moyen-âge (1). Mais, en Allemagne et dans le nord de l'Europe, les coupes, les deniers, etc., se sont changés en cœurs, carreaux, trèfles et piques, et les figures des atouts, variant au caprice des fabricants, sont aujourd'hui des vues, des guerres, des pièces de théâtre (2), tous les sujets à la mode, toutes les actualités propres à piquer la curiosité et à stimuler l'acheteur.

Il est à remarquer aussi que le tarot, gravé généralement sur bois, dans les fabriques à l'ancien type, est exécuté en taille-douce dans les ateliers du Nord.

Ces innovations de la fantaisie allemande ont contraint les fabricants à placer en évidence aux deux extrémités des atouts du tarot un chiffre romain, d'une grande dimension, qui rappelle l'ordre de l'atout,— la valeur de certains de ces atouts dépendant de leur rang, et le changement arbitraire des sujets des dessins ne permettant pas à la mémoire d'intervenir pour distinguer l'ordre des figures.

Cartes numérales.

Les *cartes espagnoles* ou cartes d'hombre sont au nombre de 48. Ce jeu a pour figures, 4 rois, 4 cavaliers, 4 valets qui portent les chiffres 12, 11 et 10, car il n'a que 9 points, 1 à 9. Les signes distinctifs des séries sont les coupes, les deniers, les bâtons et les épées.

Le dessin des figures espagnoles est plus léger que celui des figures françaises; le costume sent l'Espagne ancienne; les couleurs dominantes sont le rouge, le jaune, le bleu clair et le vert; le moule est ordinairement tiré en bleu.

On remarque dans l'encadrement de ces cartes une disposition

(1) Plusieurs des personnages et des allégories des tarots se reconnaissent dans les bordures gravées en bois qui ornent les livres d'heures imprimés aux xve et xvie siècles.

(2) Un spirituel écrivain, M. Boiteau d'Ambly, qui a donné sur les cartes un volume d'une lecture fort amusante, est tombé dans une singulière erreur à l'occasion du n° 21 d'un tarot allemand de M. Wüst, de Francfort. Il a pris pour une allégorie mystique du monde une carte qui représente tout simplement la dernière scène de l'opéra du *Freyschütz*. Il faut dire que le n° 21 des atouts est, dans le vieux tarot, la figure intitulée le *monde*.

particulière, suivant la série à laquelle la carte appartient : la série des deniers a un encadrement sans lacune; pour les coupes, la bande d'en haut et celle d'en bas ont une coupure au milieu, celles des épées en ont deux, celles des bâtons, trois; en haut et en bas de la carte est imprimé le numéro répondant au rang qu'elle occupe dans sa série (1).

Cet arrangement a pour but de faire reconnaître tout de suite au joueur qui tient ses cartes la série et le numéro de sa carte, sans que son adversaire puisse lire dans son jeu. Car les cartes ne se rangent pas en éventail dans la main d'un Espagnol comme dans une main française; mais elles sont tenues l'une sur l'autre en ne laissant dépasser par en haut que le bord de la carte avec son numéro.

Il se fabrique en Allemagne et en France une grande quantité de cartes à *portrait* (figures) espagnol; elles s'exportent dans l'Amérique du Sud, au Mexique et en Californie. La Californie préfère celles où les coupes ont la forme d'un verre à pied; le Pérou demande plus particulièrement les coupes formées en vase avec couvercle.

Les Espagnols fabriquent aussi des cartes non coloriées, dont l'impression est faite en quatre encres différentes, suivant la série : le jaune pour les deniers, le rouge pour les coupes, le bleu pour les épées, le brun pour les bâtons.

Les *cartes portugaises* sont aux insignes, coupes, deniers, bâtons et épées, comme les cartes italiennes et les cartes espagnoles. Mais le dessin des figures, bien qu'assez analogue à celui de ces dernières, se fait remarquer par quelques différences : au lieu d'un roi, d'un cavalier et d'un valet, elles ont pour figures un roi, une dame et un cavalier. Les as sont tenus par un serpent ailé, et le deux de bâtons représente deux bâtons formant une croix de Saint-André et un jeune homme croisant les jambes entre ces bâtons.

Ces cartes sont plus petites que les cartes espagnoles, et au quatre de deniers on lit ces mots : *Real fabrica*.

Mais la distinction la plus grave qui les sépare des cartes d'Espagne, c'est qu'elles contiennent un 10 et qu'elles sont au nombre de 52 au lieu de 48.

(1) Dans les jeux anciens, on ne trouve pas cette disposition de l'encadrement.

Les *cartes italiennes* de *tressette* ne sont qu'au nombre de 40, ce sont roi, cavalier, valet; et pour les points, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 ; elles portent les signes coupes, deniers, bâtons, épées.

Ces cartes sont petites comme les cartes portugaises; l'as de deniers est la carte fournie par le Gouvernement. On y lit : *Carta reservata. Asso di danari. Baiocchi cinque.*

Bien que le dessin des cartes de tressette soit assez joli, dans le jeu que nous avons sous les yeux, la fabrication laisse à désirer. Le papier taroté du derrière de la carte est conservé plus grand que celle-ci et se replie sur le devant au moment du collage ; ce qui rend la carte d'autant plus épaisse qu'elle n'est pas lissée.

Cartes françaises. Les cartes françaises sont distinguées des précédentes par les signes des séries : cœurs, carreaux, trèfles et piques. Mais, avant de passer à cette série nouvelle, nous commencerons par faire connaître un jeu aux couleurs espagnoles et qui ne se joue qu'en Bretagne, où il est connu sous le nom d'*alluette,* et mieux peut-être de la *luette,* nom que l'on rencontre dans la longue série de jeux de cartes cités par Rabelais dans son xx[e] chapitre de Gargantua, où il se trouve à côté du tarot sous la désignation de *luettes.*

Le jeu d'*alluette* se compose de 48 cartes, dont 12 figures. Ce sont, pour les figures, roi, dame, valet; pour les points, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Il est à remarquer, pour les figures, que, par une conciliation des usages espagnols et des usages français, la seconde figure est bien une dame, mais une dame à cheval. D'autres particularités distinguent aussi ce singulier jeu, et méritent d'être indiquées parce qu'elles ont, dit-on, quelque valeur dans la partie. Dans les coupes, au quatre se voit un bonnet phrygien ; au trois, un buste de femme dans une des coupes et dans chacune des deux autres un cygne, dont l'un dépose une couronne sur la tête de la femme, l'autre lui offre une fleur; au deux, une vache couchée. Dans les deniers, au cinq, le denier du milieu représente une tête d'homme et une tête de femme qui s'embrassent ; au quatre, un double triangle entrelacé en forme d'étoile à six pointes; au trois, dans le denier du milieu, un portrait de militaire; au deux, un portrait de militaire dans l'un des deniers, un portrait de femme dans l'autre; l'as est placé sur la poitrine d'un aigle, et dans le denier de cet as, on voit une por-

8

tion de ville. Au deux de bâtons, un enfant sur une balançoire; à l'as de bâtons, un sauvage. Au deux d'épées, le nom du fabricant; à l'as, un sauvage avec un carquois et un arc.

Ce jeu se fabrique en Espagne, mais principalement à Paris, à Nantes, à Bourbon-Vendée et en d'autres villes de la Bretagne, où il est en grand usage parmi les marins (1).

L'administration française le classe parmi les cartes étrangères et le taxe à 50 centimes au lieu de 30.

Répandues aujourd'hui dans tout l'univers, les cartes aux couleurs françaises ont remplacé dans la haute société presque toutes les cartes nationales. On les trouve dans les Indes, où les ont portées les Anglais, qui les ont adoptées dès leur origine; dans le nord de l'Europe, où elles ont détrôné, au moins pour les couleurs ou signes distinctifs des séries, les couleurs primitives allemandes. L'Italie oublie pour elles ses anciens jeux nationaux, l'Espagne même en fabrique concurremment avec ses cartes propres, et la Russie les a nationalisées. Inutile de dire qu'elles sont naturalisées en Belgique depuis un temps immémorial.

Il n'y a guère pour les cartes françaises que deux sortes de jeux : le jeu complet de 52 cartes, qu'on désignait autrefois en fabrique sous le nom de *manille*, et aujourd'hui sous le nom de *whist* ou jeu entier; le jeu de piquet, composé de 32 cartes, comprenant, outre les figures, l'as, le 7, le 8, le 9 et le 10.

Quant aux figures, les Anglais les ont conservées dans toute

(1) On ne sait à quelle circonstance attribuer l'existence en Bretagne de ce jeu espagnol, inconnu du reste de la France. On a pensé qu'il y avait été introduit du temps de la Ligue; mais la Ligue n'a commencé qu'en 1576, et Rabelais le cite dans son *Gargantua*, écrit vers 1532. N'est-il pas plus probable qu'il vient des relations maritimes avec l'Espagne, et peut-être même avec l'Amérique espagnole, et qu'il fut rapporté, à une époque très-éloignée de nous, par des matelots, chez lesquels principalement l'usage s'en est perpétué? La figure de sauvage qui se voit à l'as de bâtons semblerait autoriser cette conjecture.

Les cartes les plus importantes de ce jeu sont : *monsieur* (le 3 de deniers), *madame* (le 3 de coupes); le *borgne* (2 de deniers), la *vache* (2 de coupes); le 9 de deniers, le 9 de coupes, le 2 de bâtons (couleur nommée chêne dans ce jeu) et le 2 d'épées. Viennent ensuite les as, les rois, les dames et les valets.

Ce jeu se joue à quatre, comme le whist ou le boston, etc.

Ce qui lui donne une animation assez vive, c'est qu'il y est permis d'indiquer son jeu à son partenaire par des signes que l'on s'efforce de rendre inintelligibles pour les autres.

leur imperfection primitive, et les tentatives faites par les fabricants pour les remplacer par des types nouveaux ou de meilleur goût ont échoué, et n'ont causé que des pertes aux novateurs mal inspirés ; en France, le type officiel actuel est à peu près celui du XVI[e] siècle (1).

La seule innovation qui s'y soit produite est l'introduction des types à deux têtes, inventés par les Belges et introduits en France dans la fabrication officielle en 1828, au grand déplaisir de quelques joueurs, qui retournaient souvent leurs cartes la tête en bas comme moyen mnémonique.

Ces figures, dites *à portrait belge,* sont formées d'une moitié de figure dont la partie inférieure est supprimée et remplacée par une moitié supérieure, de façon que la carte offre une même tête dans quelque sens de sa longueur qu'elle se présente.

Il faut reconnaître que, pour les cartes anglaises, qui ont adopté cette innovation, il y a plutôt désavantage que perfectionnement, les valets se confondant avec les rois plus facilement que dans l'ancien modèle, où les jambes des premiers les faisaient distinguer au premier coup d'œil.

Les cartes anglaises, c'est-à-dire les vieilles cartes françaises, sont celles dont on fait usage aux États-Unis et au Canada.

Cartes allemandes. Les anciennes couleurs des cartes allemandes, cœurs, grelots, glands et feuilles de lierre sont presque exilées aujourd'hui des jeux allemands, où les couleurs françaises les ont remplacées. Quant aux types des cartes mêmes, il semble que l'Allemagne n'en ait jamais eu de nationaux, car ils varient

(1) Sous la première république, on fabriqua des jeux où les rois, les reines et les valets étaient remplacés par des sages (Solon, Caton, Rousseau, Brutus), des vertus (Justice, Prudence, Union, Force), des braves (Annibal, Horace, Décius et Scévola) ; il y eut aussi plusieurs autres dessins de ce genre.

En 1808, quand l'administration dut fournir elle-même les moulages, elle chargea David de faire faire par ses élèves des dessins plus purs de goût et plus exacts de costume que les figures du vieux modèle. D'après le programme, on devait conserver les noms des anciens rois, et donner le costume juif à David, ainsi qu'à la dame et au valet de pique ; le grec, à Alexandre et aux deux autres figures de trèfle ; le romain, à César et aux figures de sa couleur ; le français du IX[e] siècle, à Charlemagne, à la dame et au valet de cœur. Des essais ont été faits, mais ils n'ont pas eu de suite.

Les particuliers n'ont pas été plus heureux, et les jolis dessins du Moyen-âge, de M. Houbigant, n'ont pu obtenir grâce devant la routine des joueurs.

à chaque fabricant et à chaque année, comme nous l'avons vu pour les tarots.

Cependant nous avons pu nous procurer un jeu avec les couleurs allemandes. Ce jeu se compose de 36 cartes, et chaque série présente le roi, un bourgeois et un valet, et pour les points, 10, 9, 8, 7, 6 et 2, sans as. Le valet ne se distingue guère du bourgeois que par la position du signe distinctif de la série, qui, au bourgeois, est placé en haut de la carte, comme pour le roi, et qui, pour le valet, est placé plus bas, vers la moitié du corps. Ces cartes sont à deux têtes ; elles sont de fabrique wurtembergeoise.

FABRICATION DES CARTES.

Les quatre opérations les plus importantes de la fabrication des cartes sont la confection du carton, l'impression du dessin, le coloriage et le lissage. Ces opérations diffèrent peu aujourd'hui, du moins en France, de ce qu'elles étaient autrefois (1).

Quelques cartes du XVIe siècle, que nous avons pu examiner, prouvent qu'à cette époque le *carton* en était composé de quatre feuilles de papier assez épais, collées l'une sur l'autre ; aujourd'hui, en France, il se compose habituellement de trois feuilles : 1° le papier filigrané, sur lequel s'imprime le dessin ; 2° le papier du milieu, appelé *étresse* ou *main brune*, destiné à rendre la carte plus ferme et moins transparente ; 3° le papier dit *cartier*, qui forme le dos de la carte. C'est celui sur lequel s'impriment les dessins désignés sous le nom de *tarotage*.

En 1762, le carton des jeux de piquet était formé de quatre feuilles, la main brune étant double, mais plus mince.

Comme les cartes du XVIe siècle, les cartes anglaises sont très-épaisses ; elles se composent de quatre forts papiers.

Les allemandes sont à peu près, sous ce point, semblables aux françaises ; les italiennes sont de deux feuilles, dont celle de derrière ou papier cartier est taroté, et, dans la fabrication, on le laisse un peu plus large que le papier de la figure, cet excédant se repliant des quatre côtés sur celui-ci en forme de cadre. C'est

(1) On peut consulter, pour la description détaillée du travail des cartes, l'*Art du cartier*, publié à Paris, en 1762, pour l'Académie des sciences, par Duhamel du Monceau, in-folio avec figures ; le *Manuel du cartonnier*, par M. Lebrun ; Paris, Roret, 1845, in-18 ; le *Code des cartes à jouer ;* Paris, Dupont, 1853, in-8°.

ainsi, du moins, qu'est fabriqué un jeu de *tressette* fait à Bologne, que nous avons eu occasion d'examiner.

Quant aux cartes espagnoles, elles sont souvent d'une seule feuille, *de una hoja*, comme il est inscrit sur les enveloppes, la transparence des cartes n'étant d'aucun danger pour les joueurs en raison de la manière dont elles sont tenues dans la main, comme on l'a vu plus haut. Elles sont, du reste, tarotées.

Le *moulage* ou l'impression du dessin était encore, il y a quelques années, ce qu'il était au xve siècle, après l'invention de la gravure en bois. Seulement le cuivre avait été déjà substitué au bois avant 1762. La planche (le *moule* en terme de cartier) était encrée à la brosse avec un noir léger, détrempé dans de la colle, la feuille de papier, préalablement humectée (*moitie*), était étendue sur le moule et imprimée (*moulée*) au moyen du *frotton*, espèce de tampon de drap ou de crin.

Aujourd'hui, le moulage se fait à l'Imprimerie impériale sur des presses mécaniques, et à l'encre d'imprimerie.

Outre le moule officiel, plusieurs fabricants font graver en creux et imprimer en taille-douce des portraits de fantaisie; nous devons dire qu'on n'est pas encore parvenu à les faire adopter par la mode; ni en France ni en Angleterre ces essais n'ont réussi, tandis qu'au contraire en Allemagne et dans les pays du Nord les portraits de fantaisie sont très-goûtés. Chaque fabricant a les siens, et il les varie très-fréquemment.

C'est en 1808 que la régie fut chargée de faire confectionner des moules uniformes et de faire la fourniture des moulages aux fabricants. Aujourd'hui, les moules officiels sont gravés sur acier et multipliés par la galvanoplastie.

Bien que la législation, en exigeant le tirage des moules sur papier de la régie et en fournissant les moulages ou le trait des figures, ne permette pas que les progrès se fassent sentir dans le dessin et dans la beauté du papier, cependant les cartes de fabrique française sont de qualité au moins égale à celles des autres pays, ce qui provient surtout des soins que les bons fabricants apportent dans les diverses manipulations et principalement dans le collage, l'habillage (peinture) et le lissage.

Quant aux cartes dites de fantaisie, c'est-à-dire à portraits différents du portrait officiel, elles participent du bon goût des fabricants et du talent des artistes qui les exécutent; elles sont

généralement gravées en taille-douce, et les moules en sont déposés dans les bureaux de la régie où les fabricants en font opérer le tirage.

L'*habillage* ou peinture des figures s'opère encore en France et dans presque tous les pays par le procédé primitif, le patron découpé. Cinq couleurs étant employées dans ce coloriage (le rouge, le jaune, le bleu, le gris ou bleu clair, et le noir), il faut cinq patrons pour compléter l'habillage. C'est au moyen de couleurs détrempées dans la colle et étendues sur les patrons avec une large brosse que s'exécute cette opération.

Mais dans le procédé de M. De la Rüe, breveté en 1832, les couleurs sont à l'huile et s'appliquent, comme pour le papier peint, au moyen de cinq planches. Cette application se fait par la presse typographique.

Quant au *lissage,* il s'opère encore par le lissoir, caillou poli, attaché au bout inférieur d'une perche fixée au plafond et descendant verticalement à la portée de l'ouvrier. M. De la Rüe a aussi changé ce mode de lissage ; il fait passer les cartons dans des cylindres et remplace le savonnage par une couche légère de gélatine.

Lorsqu'on voit le poli excellent des cartes françaises et allemandes, le glaçage plus parfait encore de l'habile fabricant anglais, on est étonné de ne trouver aux cartes italiennes aucune trace de lissoir, et l'on est porté à croire que cette opération est un perfectionnement qui n'aurait été ajouté à la fabrication que postérieurement au premier siècle de l'invention des cartes, les Italiens en étant restés, sous ce point, aux habitudes primitives. Les cartes du XVe siècle et du XVIe, dont on possède quelques échantillons, ne peuvent rien nous apprendre à cet égard, parce que, ayant été trouvées dans des cartons de couvertures de livres, le lissage, si elles l'ont reçu, a été détruit par la colle et par l'eau.

Le dos des cartes françaises était blanc autrefois, et celui des tarots et des cartes espagnoles portait des dessins, d'où est venu le nom de *tarotées* aux cartes auxquelles on a ajouté cet ornement, qui contribue à rendre la carte moins transparente. Ce dessin est appliqué ordinairement aussi par le procédé des *imprimures* ou patrons découpés; mais, depuis quelques années, M. Zuber, fabricant de papier, a confectionné des papiers tarotés qui épargnent aux cartiers l'opération du tarotage.

M. De la Rüe déploie un grand luxe pour le dos de ses jeux; il les orne, par la lithochromie, de peintures, de fleurs ou de fruits et de dorures.

Les plus belles cartes qui aient paru à l'Exposition sont certainement celles de cet habile manufacturier. C'est à lui que la fabrication anglaise et étrangère doit ses progrès.

Après les cartes anglaises, et sur la même ligne que les cartes françaises, viennent les cartes allemandes. Francfort, Vienne, Darmstadt avaient envoyé de beaux échantillons, et Copenhague rivalisait avec l'Allemagne.

Disons que la liberté de fabrication (nous ne parlons pas de l'impôt) a permis à toutes ces contrées d'adopter les procédés de M. De la Rüe ou de perfectionner les leurs.

Quant aux États méridionaux, leur fabrication est encore arriérée; sauf l'Espagne, qui avait envoyé de bons échantillons, les autres pays n'avaient pas exposé, et les cartes que la commission a pu se procurer en dehors de l'Exposition montrent que, dans le midi de l'Europe, cette industrie a beaucoup à faire pour s'élever au niveau des autres contrées.

Une observation qui n'est pas sans intérêt, c'est que, tandis que les Français, si accusés d'inconstance, sont restés comme les Anglais, comme les Espagnols et les Italiens, attachés à leurs types primitifs, soit pour les cartes numérales, soit pour les tarots à points, les Allemands se sont lancés, depuis plus d'un demi-siècle, dans la fantaisie; ils ont abandonné leurs anciens types de figures, rois, cavaliers et valets : ils les remplacent par des rois, des dames et des valets de costumes divers, et ils ont adopté généralement les insignes des cartes françaises, cœur, carreau, etc., même pour les tarots. Pour ceux-ci, ils ont également substitué aux figures anciennes des dessins arbitraires qu'ils changent très-souvent, et, pour les reconnaître, ils n'ont plus que les chiffres romains par lesquels est indiqué leur ordre numérique.

Au dire du rapport de 1851, c'est en Russie que la fabrication des cartes a atteint son plus haut degré de perfection (1); cette fabrication est le monopole du gouvernement, comme en France

(1) Nous doutons que les cartes russes puissent l'emporter sur les belles cartes anglaises de M. De la Rüe. C'est sans doute à la modestie de cet habile fabricant, rédacteur du rapport de Londres, que la Russie doit cet éloge que nous devons admettre sous la responsabilité de l'honorable rapporteur.

celle du tabac, et le produit de la vente est affecté au soutien de l'hospice des enfants trouvés. Sous la direction du général Wilson, cette manufacture, établie à Alexandrewski, près Saint-Pétersbourg, a été montée en grand et pourvue de machines d'Applegath. Elle a adopté tous les perfectionnements nouveaux, et notamment les procédés brevetés de M. De la Rüe, et, bien qu'elle fabrique environ 14,000 jeux par jour, elle ne peut suffire aux demandes (1).

La guerre n'ayant pas permis à la Russie de figurer à l'Exposition de 1855, le Jury est resté avec le regret de ne pouvoir établir de comparaison avec les produits de cet empire.

Depuis l'indépendance de l'Amérique jusqu'à la fin du siècle dernier, les États-Unis n'avaient point de fabriques de cartes : c'est en 1800 que la première fut établie par un nommé Crehore. Aujourd'hui, il s'en fabrique des quantités considérables, cette industrie étant libre dans l'Union. On y fait des cartes anglaises et des cartes allemandes, c'est-à-dire des cartes à couleurs françaises, mais à têtes et figures de fantaisie, comme vues, portraits, etc.

Cependant les États de la Nouvelle-Angleterre, le New-Hampshire, le Massachussets, le Connecticut, le Rhode-Island, le Vermont et le Maine n'ont pas de manufactures de cartes; tous les jeux y sont défendus par la loi (2).

Nous ne pouvons quitter ce sujet sans dire un mot d'une opinion acceptée généralement sans examen par les érudits, sur la foi de Heinecken (3), dont la science n'est pas contestable, mais

(1) On voudra bien remarquer, relativement à cette citation, que le document dont elle est extraite est antérieur à la guerre d'Orient.

(2) Cela veut-il dire qu'on n'y joue pas? Nullement. Et, pour exemple du talent avec lequel dans ce pays on sait aussi éluder la loi, nous pourrions citer le jeu de quilles, nommé en anglais le jeu des neuf épingles, *nine pins*, nom sous lequel il est désigné dans la loi prohibitive des jeux. Qu'ont fait les Américains? Ils ont ajouté une quille, et le jeu des dix épingles, *ten pins*, n'étant pas compris dans la proscription écrite du législateur, ils jouent aux dix quilles à la face du soleil et de la loi.

(3) *Idée d'une collection d'estampes*. Leipzig, 1771, in-8°, p. 237 et suiv.

Heinecken, cherchant à combattre l'opinion de Bullet, dit que, si les cartes avaient été inventées en France, les Allemands leur auraient conservé le nom de *Karten*, tandis qu'ils les appellent *Briefe*, lettres, et que les cartiers furent nommés *Formschneider*, tailleurs de formes. M. Chatto (p. 81 et suiv.) réfute ces arguments, et prouve que l'on trouve dans les registres d'Augsbourg, à l'année 1418, le mot de

que la prévention en faveur de son pays a évidemment égaré. Selon cet auteur, les cartes sont d'invention allemande, c'est à elles qu'est due l'origine de la gravure sur bois; et les cartiers ont été les premiers graveurs en relief.

Cette assertion est purement gratuite, et rien dans les monuments ne vient la confirmer.

En effet, les premières cartes furent peintes. Les plus anciennes que nous connaissions sont les dix-sept pièces du tarot, de date incertaine, appelées *cartes de Charles VI,* et celles du tarot de Visconti, dont la date se peut conclure de la figure sixième, où sont réunies les armes de ce prince et celles de Béatrix Teuda, qu'il épousa en 1413 et qu'il fit mourir en 1418. Ces cartes sont exécutées au pinceau. De plus, si l'on admet l'anecdote de la prédication de saint Bernardin de Sienne, contre les cartes, en 1423, on y verra une nouvelle preuve qu'à cette époque, à Bologne, les cartes étaient des peintures. Quand le fabricant éploré vint dire au prédicateur qu'il allait être ruiné : — « Tu ne sais que peindre, lui répondit le saint, eh bien, peins ceci, » et il lui remettait en même temps le monogramme du saint nom de Jésus dans une auréole.

Faisons remarquer, à cette occasion, qu'à cette date la gravure en bois existait déjà, puisque le *Saint Christophe* est daté de cette même année 1423.

Mais, dira-t-on, en 1423, les cartes avaient déjà près de trente ans d'existence, puisque, dès l'année 1397, elles étaient défendues, tant en Allemagne qu'en France; elles étaient même connues longtemps auparavant, s'il est vrai, comme l'annonce Covelluzzo, qu'elles aient été apportées à Viterbe en 1379. De plus, vous convenez qu'avant 1397 elles étaient un jeu d'enfants. Or, un jeu d'enfants, c'est-à-dire un jeu destiné à des consommateurs aussi destructeurs que nombreux; un jeu qui, passant plus tard des enfants aux hommes de tout âge, avait, en quelques années, fait une telle invasion dans toutes les classes de la société, que l'autorité civile elle-même était obligée d'intervenir pour en modérer l'usage; un tel jeu devait donner lieu à une

Kartenmacher; dans ceux de Nuremberg, en 1433 et 1435, celui de *Kartenmacherin,* et, en 1438, celui de *Kartenmahlerin,* tandis que, dans ces mêmes documents, celui de *Formschneider* ne paraît pour la première fois qu'en 1449.

fabrication très-active, et les procédés lents et coûteux du dessin et de la peinture ont dû être remplacés par un mode de multiplication plus prompt et plus économique.

Sans doute ; mais où est la preuve que ce procédé expéditif ait été tout d'abord la gravure sur bois? Si cette opinion était fondée, pourquoi la gravure aurait-elle été appliquée si tardivement aux images religieuses, bien autrement populaires que les cartes? et pourquoi n'est-il parvenu jusqu'à nous aucun monument de la gravure sur bois de ces premiers temps?

N'est-il pas plus probable, que, dans la fabrication des cartes, la gravure sur bois fut un perfectionnement, comme le pensent MM. Chatto et De la Rüe, et que, dans l'origine, on y employait un autre mode de reproduction?

Ce mode primitif nous est, il est vrai, resté inconnu; et nous n'en avons pas de monument bien constaté. Toutefois, il est assez vraisemblable que ce procédé était celui qu'on emploie encore aujourd'hui pour le coloriage de ces cartes : le patron découpé (1).

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les cartes actuelles pour reconnaître que presque toute la figure, la face de la tête exceptée, est couverte de couleur. Il était donc facile de se passer d'un trait aussi fini, aussi complet qu'on l'a obtenu plus tard par la gravure en bois; du reste, il n'était pas difficile de rendre le dessin sans gravure, en en découpant une partie sur le patron d'une couleur, une autre sur un autre patron; enfin, on pouvait l'obtenir tout entier, sans lacune, en employant deux patrons de dessin dont l'un aurait fourni le trait des réserves conservées dans l'autre patron ; réserves sans lesquelles des portions entières de dessin se seraient trouvées détachées par le découpage. Ce procédé du patron pour dessiner le trait avait des précédents; on s'en était servi plusieurs fois pour les grandes lettres ornées des

(1) Sur une feuille de papier enduite en dessus et en dessous de plusieurs couches de peinture à l'huile, on découpe toutes les places qui doivent être rouges ; sur une autre, toutes celles qui doivent recevoir le jaune, et ainsi pour les cinq couleurs dont sont peintes les cartes. On pose les découpures (*imprimures* en terme de métier) sur la feuille de carte où sont imprimés les traits du dessin, et avec une brosse chargée de couleur on passe légèrement sur les découpures, dont les vides laissent la couleur se déposer sur le papier aux points où elle doit être reçue, les autres points en étant préservés par les parties non enlevées au découpage.

manuscrits, et on s'en sert encore aujourd'hui pour des adresses, des attributs, etc. (1).

Deux circonstances viennent à l'appui de cette opinion, déjà émise par des juges compétents (2) : l'une, c'est le nom que les cartiers donnent encore aujourd'hui à la planche en relief sur laquelle est gravé le trait de leurs figures; ils l'appellent *moule*, et nomment *moulage* l'action d'imprimer, au lieu que la gravure en bois emploie les expressions *planches* et *imprimer*. De plus, tandis que la gravure sur bois s'imprime avec une encre grasse, les cartiers ont conservé en France, jusqu'à l'époque où le moulage fut confié à la presse typographique, l'usage d'encre à la

(1) Supposons un cercle à tracer. Si on le découpe sans lacune sur le patron, toute la circonférence intérieure du cercle se détachera du patron, et au lieu d'un trait de circonférence on aura un vide circulaire. Si au contraire, on en découpe moitié sur un patron, moitié sur un autre, les deux demi-cercles resteront fixés aux patrons, et, après le tirage, le cercle sera complet sur le papier.

(2) M. Chatto pense que les cartes du Musée britannique, dont il a donné un *fac-simile* à la page 88 de son ouvrage, sont imprimées au patron, et M. De la Rüe partage cette opinion dans son rapport sur les cartes de l'Exposition de 1851.

Nous ne nous permettrons pas d'émettre une opinion sur un monument que nous ne voyons que par un *fac-simile*, mais nous avons vu à la bibliothèque de Rouen, dans la collection Leber, une feuille comprenant seize figures de cartes aux insignes allemands, cœur, grelots, glands, feuilles, que nous croyons exécutée au patron, à l'épatement des traits et surtout des petits détails, comme les yeux, etc. M. Leber (nº XIII de la page 240 du tome Ier de son catalogue) les regarde comme du commencement du XVIe siècle. En admettant qu'elles ne soient pas plus anciennes, ce serait une preuve de plus de l'existence ancienne du moulage par le patron, puisqu'il aurait encore subsisté dans quelques localités longtemps après l'introduction de la gravure sur bois.

Ces figures, où, dans des drapeaux, nous avons cru reconnaître deux fois l'as de cœur, un as de feuille et un dont le signe a été coupé par le ciseau du relieur, comprennent en outre les quatre rois et offrent cette particularité remarquable que nous avons rencontrée dans notre jeu wurtembergeois cité plus haut, que les huit valets, presque tous soldats, sont distingués en deux séries par la place qu'occupent les signes cœur, glands, grelots et feuilles, qui sont posés à ceux de la troisième ligne au bas de la figure et à ceux de la quatrième en haut.

Dans les appréciations archéologiques, il est de toute nécessité de voir les monuments mêmes sur lesquels on a à se décider; aussi demanderons-nous au savant auteur du traité : *Facts and speculations on the origin and history of playing cards*, si la figure citée à la page 250 de son ouvrage, où il lit valet de HEDI, qu'il traduit par valet d'été, ne doit pas être lue : valet de PIED. C'est l'impression que nous a laissée la vue de cette carte de Vincent Goyraud dans la collection de la Bibliothèque impériale.

colle pour leur *moulage* ou impression de la gravure en relief, comme pour le coloriage des figures (l'*habillage* en terme de métier). Ne sont-ce pas là des vestiges d'un procédé primitif tout différent de celui de la gravure en bois et de son impression?

Si l'on objectait que les plus anciennes cartes que l'on connaisse sont gravées sur bois, la réponse serait facile : on n'en a pas encore produit d'antérieures au Saint Christophe de 1423.

Il n'est donc nullement prouvé que les premières gravures sur bois aient été des cartes.

Après l'introduction de la gravure sur bois dans la fabrication des cartes, celle-ci est restée stationnaire, si ce n'est que, vers le milieu du XVIII[e] siècle, le cuivre gravé en relief remplaça le bois.

R. MERLIN.

APPENDICE.

Nous n'avons pas cru devoir réimprimer ici le chapitre relatif au *droit sur les cartes*, dans lequel M. Merlin a traité avec beaucoup d'intelligence la question de régie et de douanes, qui est tout à fait distincte de la question d'archéologie; mais on nous saura gré de placer à la suite de son savant mémoire la bibliographie complète des cartes à jouer, qui, comme nous l'avons dit, ont peut-être amené la découverte de la gravure en bois, vers 1380. (*Note de la Rédaction.*)

FRANC. MARCOLINI. Le ingeniose sorti, intitulate Giardino de pensieri. *Venetia, Fr. Marcolini da Forli*, 1540, in fol., fig. en bois de Jos. Porta Gurfagnino.

Les figures de ce livre de cartomancie offrent les cartes à jouer en usage à cette époque.

P. ARETINO. Dialogo nel quale si parla del giuoco, con moralita piacevole. *Vineg., l'Imperador*, 1545, in-12.

Ce dialogue, réimprimé la même année sous le titre : *Le Carte parlanti*, avec une épître dédicatoire au prince de Salerne, a reparu dans la troisième partie des *Ragionamenti*, édit. de 1589, citée ci-après; ce qui fait que beaucoup de bibliographes ont cru que l'Arétin avait composé plusieurs ouvrages différents sur les cartes. Ce même dialogue, *le Carte parlanti*, a été encore réimprimé à Venise, 1650, p. in-8°, avec le nom de *Partenio Etiro*, pseudonyme académique de l'Arétin.

— La terza et ultima parte de Ragionamenti del divino Pietro Aretino,

nella quale si contengono due ragionamenti, cioe de le Corti e del giuoco de le Carte. *S. L.*, 1589, in-8°.

Le dialogue sur les cartes à jouer n'a jamais été traduit en français.

Satire contre les joueurs de Cartes (en vers allemands), *Strasbourg*, *J. Kammer Lander*, 1543, p. in-4°, fig. en bois.

(Girolo Bergagli.) Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare, del Materiale Intronato. *Siena*, *Luca Bonetti*, 1572, in-4°.

Lambert Daneau. Deux traictez nouveaux très-utiles pour ce temps, le premier touchant les sorciers, le deuxième contient une breve remonstrance sur les jeux de Cartes et de dez. *Paris*, *J. Baumet*, 1579, p. in-8°.

Jean Gosselin. La signification de l'ancien jeu des Chartes pythagoriques. *Paris*, 1582, in-8°.

Giuochi di Carte bellissimi, di regola e di memoria, e con secreti particolari, composti e dati in luce per il Cartaginese. *Verona*, *Francesco delle Donne*, 1597, in-12, fig.

La mort aux pipeurs, où sont contenues toutes les tromperies et piperies du jeu, et le moyen de les éviter. *Paris*, *Dan. Guillemot*, 1608, in-12.

Le P. C.-F. Menestrier. Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes. *Trévoux*, 1704, 2 vol. in-12, fig.

On trouve, dans le t. II, p. 174 et suiv., une dissertation sur les Cartes à jouer. Cette dissertation et celle du P. Daniel ont été réimprimées dans le t. X de la Collection de Dissertations et Mémoires relatifs à l'histoire de France. *Paris*, *Dentu*, 1826-1842, 20 vol. in-8°.

Le P. Daniel. Mémoire sur l'origine du jeu de piquet, trouvé dans l'histoire de France sous le règne de Charles VII. Voyez cette dissertation, au mois de mai 1720, page 934-68 des *Mémoires pour l'histoire des sciences et des Beaux-arts*. (*Trévoux*, 1701-1767, 265 vol. in-12).

Beneton de Moranges de Peyrins. Dissertation sur les jeux de hasard. Voyez le *Mercure de France*, septembre 1738.

Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli Tarocchini di Bologna. *Bologna*, 1754, in-12.

(L'abbé Bullet.) Recherches historiques sur les Cartes à jouer, avec des notes critiques et intéressantes. *Lyon*, 1757, p. in 8°.

Explication morale du jeu de Cartes, anecdotes curieuses de Louis Bras-de-Fer. *Bruxelles*, 1768, in-12.

Le baron de Heinecken. Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres à images. *Leipsic* et *Vienne*, 1771, in-8°, fig.

Il traite des cartes à jouer, pp. 237-246.

L'abbé Bettinelli. Il giuoco delle Carte, poemetto, con annotazioni. *Cremona*, 1775, in-8°.

Les notes contiennent des renseignements curieux sur les anciennes cartes italiennes.

L'abbé Rive. Étrennes aux joueurs, ou Éclaircissements historiques et critiques sur l'invention des Cartes à jouer. *Paris*, 1780, in-12 de 48 p.

Cette dissertation est extraite de la *Notice de deux mss. de la bibl. du duc de la Vallière ;* l'un a pour titre : *le Roman d'Artus*... (Paris, 1779, in-4°.) Elle a été réimprimée à la suite de l'ouvrage de Singer.

J.-G.-I. Breitkopf. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die Einfuehrung des Leinenpapieres und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen, etc. *Leipsic*, 1784-1801, 2 vol. in-4°, fig.

Court de Gébelin. Du jeu de Tarots, où l'on traite de son origine, où l'on explique ses allégories, et où l'on fait voir qu'il est la source de nos Cartes modernes, etc. Voy. cette dissertation, au t. I. p. 365-94, du *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans son génie allégorique*... (*Paris*, 1779-82, 9 vol. in-4°, fig.)

Pietro Zani. Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno. *Parma*, 1802, gr. in 8°, fig.

— Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle-Arti. *Parma, typogr. ducale*, 1819-28, 29 vol. in-8°.

Il est souvent question des Cartes à jouer dans les dix derniers volumes de ce grand ouvrage, où le précédent se trouve refondu en partie.

Bartsch. Le Peintre-Graveur. *Vienne*, 1803-21, 21 vol. in-8°, fig.

Il y a différentes descriptions d'anciennes cartes à jouer, t. X, p. 70-120, et t. XIII, p. 120-138.

(Henri Jansen.) Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce, et sur la connaissance des estampes des xve et xvie siècles, où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer... *Paris*, 1808, 2 vol. in-8°, fig.

Durand. Aperçu du jeu des Tarots, ou jeu de la vie ou jeu de l'année, etc. *Metz*, 1813, in-12.

Cet ouvrage, qui n'est pas cité dans la *Bibl. de la France,* doit être le même que celui dont M. Brunet donne ainsi le titre dans la table méthodique du *Manuel :* De l'origine de nos Cartes à jouer. Metz, 1813, in-12.

Sam. Weller Singer. Researches into the history of playing Cards, with illustrations of the origin of printing and engraving of wood. *Londres*, 1816, in-4, fig.

Depping. Notice sur l'histoire des Cartes, à l'occasion des Recherches de Singer. *Paris*, 1819, in-8°. Extr. de la *Revue encyclopédique.*

Gabr. Peignot. Recherches historiques et littéraires sur les Danses des morts et sur l'origine des Cartes à jouer. *Dijon*, 1826, in-8°, fig.

P. L. Jacob (Paul Lacroix), bibliophile. Origine des Cartes à jouer. *Paris*, 1835, in-8° de 16 p.

Publié d'abord dans le *Dictionnaire de la Conversation*, et ensuite dans un ouvrage de l'auteur, intitulé : *Mon Grand Fauteuil*, t. I, p. 147-160.

Jos. Rey. Origine française de la boussole et des Cartes à jouer. *Paris*, 1836, in-8° de 24 p.

Duchesne aîné. Observations sur les Cartes à jouer. Voy. ce mémoire, p. 172-213 de l'Annuaire historique pour l'année 1837, publié par la Société de l'histoire de France. *Paris*, 1836, in-12.

(Duchesne aîné). Jeux de Cartes tarots et de Cartes numérales du XIVe au XVIIIe siècle, représentés en cent planches d'après les originaux, avec un précis historique et explicatif, publiés par la Société des bibliophiles français. *Paris*, 1844, gr. in-4°, contenant 100 pl. en noir et en couleurs.

Le Précis historique n'est autre qu'un extrait du mémoire, cité ci-desssus, auquel on a ajouté deux longues notes, l'une de M. Leber et l'autre de M. Jérôme Pichon, avec une table bibliographique et raisonnée des ouvrages relatifs aux Cartes à jouer.

C. Leber. Études historiques sur les Cartes à jouer, principalement sur les Cartes françaises, où l'on examine quelques opinions publiées en France sur ce sujet. Voy. cette dissertation, au t. VI, p. 246-384, de la nouv. série des *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, publiés par la Société des antiquaires de France. *Paris*, 1842, in-8°.

Le baron de Reiffenberg. Sur d'anciennes Cartes à jouer, avec une planche. Voy. cette notice au tome XIV des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*.

And. Pottier. Sur une ancienne forme à imprimer des Cartes à jouer. Voy. cette notice dans la *Revue de Rouen et de la Normandie*, juin 1846.

C. Leber. Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et Cartes à jouer, composant la bibliothèque de M. C. Leber, avec des notes. *Paris*, 1839, 3 vol. in-8°, fig.

La collection d'anciennes cartes à jouer, formée par M. Leber, n'est pas moins curieuse que celle qui existe à la Bibliothèque Richelieu ; elle appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de la ville de Rouen. Voy. p. 205-208 et 235-248, t. I du catalogue.

Chatto. Facts and speculations of the origin and history of playing Cards. *London*, 1848, in-8°, fig.

Paul Boiteau. Les Cartes à jouer et la cartomancie. *Paris*, 1854, in-12, fig.

Voy. encore, sur les Cartes à jouer, le *Traité histor. et prat. de la gravure en bois*, par J.-M. Papillon ; les *Memorie spettanti alla storia della*

calcographia, par Leop. Cicognara; le *Dict. des Beaux-Arts*, par Millin, article Cartes; la dissertation de Gough, dans l'*Archæologia*, t. VIII, p. 152 et suiv.; la *Dissert. sur l'orig. et les prog. de la gravure sur bois*, par Fournier; le chapitre des Cartes à jouer, dans *le Moyen Age et la Renaissance*, par Paul Lacroix, etc., etc. P. L.

LES ARTISTES ÉTRANGERS EN FRANCE.

II

ALEXANDRE ROSLIN (1).

A M. le Directeur de la Revue Universelle des Arts.

Je l'avais bien prévu, monsieur : le Roslin devait avoir un *post-scriptum* comme le Sergell ; et vous frémirez en apprenant que l'appendice aurait pu être aussi volumineux que la trop volumineuse biographie. Vers les dernières années de notre peintre suédois, l'un de ses gendres, M. Barmont qui avait épousé sa seconde fille, composa, sous le titre de *Mémoires historiques ou Histoire abrégée et faits intéressants de la vie de M. Roslin,* une notice fort intéressante à nos yeux, mais point aussi abrégée que la piété filiale la faisait paraître à son auteur. Cela eût rempli aisément deux ou trois feuilles de la Revue. Un extrait que M. de Tauzia a bien voulu faire pour nous de cette pièce déposée obligeamment par la famille entre les mains de M. Ch. Bellanger, et où il a resserré, sans omettre rien qui vaille, les faits et les dates, suffira, je l'espère, à la curiosité du lecteur. Au reste, pour lui donner la juste idée d'un style qui n'appartenait pas, hélas! au seul M. Barmont, mais à tous les hommes sensibles de 1789, nous avons conservé son début oratoire.

Mon propre travail sur Roslin n'est point, grâce à Dieu, tout à fait mis à néant par ce document de famille. J'ai eu le bonheur de bien choisir entre les diverses dates de naissance et de mort ; mon hypothèse d'un long voyage de Roslin, entre les années 1773 et 1779, se trouve même pleinement confirmée. Cependant il faut que je confesse qu'alors que je me figurais Roslin arrivant droit de Stockholm à Paris et menant en France, sauf la grande absence que je viens de dire, une vie assez sédentaire, j'étais loin, bien loin de la vérité, et que dans le XVIIIe siècle, où les

(1) Voir les livraisons d'août et de septembre 1856 (t. III, p. 385 et 481).

artistes ont tant voyagé, on citerait difficilement un peintre dont les débuts aient été plus nomades. La biographie de Roslin donne d'ailleurs une bien caractéristique idée de la familiarité des princes de son siècle avec les artistes. Le mémoire écrit par M. Barmont commence ainsi :

« Ce n'est point un tribut que je veux payer à l'orgueil; je ne veux point jeter sur l'autel de la vanité un encens inutile : l'hommage que j'offre à un citoyen estimable est celui de la tendresse et de la reconnaissance. C'est le cri du sentiment et de la nature; et en même temps que je vais donner aux pères l'exemple de la bonté et de la sensibilité, aux enfants celui de l'amour et de l'attachement, je veux présenter à mon siècle un homme qui a réuni presque toutes les sortes de gloire sans en être ébloui, avec les grands sans bassesse, sans hauteur avec ses égaux, ami de tous ceux qu'il crut dignes d'être les siens, bon époux, père excellent, artiste supérieur et donnant aux jeunes gens des conseils avec cette douceur qui les élève, excitant les talents sans parler des siens, espérant tout des efforts, sans les décourager par la morgue d'une supériorité qui tue, enfin un homme à grands talents sans vices. »

Voici maintenant l'abondante suite de faits et de dates, extraits de l'*Histoire abrégée*. Tout cela a une précision qui ne permet pas de douter qu'ils n'aient été quasi dictés par les souvenirs de Roslin lui-même.

« Alexandre Roslin, chevalier de l'ordre royal de Vasa, peintre du Roy et conseiller de son Académie de Peinture et de Sculpture, de l'Académie de Stockholm, de celle de Florence, naquit à Malmœ en Scanie, province de Suède, le 15 juin 1718. Son père, Jean Roslin, était médecin du gouvernement de Scanie, et marié à Catherine Vertmüller (1). A l'âge de 17 ans, Alexandre Roslin s'adonna au dessin, dans le but de se faire une carrière dans l'art de construire les vaisseaux. Mais, entraîné par un goût prononcé pour la peinture, il quitta Carlscroon en 1736 et se rendit à Stockholm, pour étudier sous des maîtres. Il reçut l'hospitalité de sa tante madame Vertmüller, et pendant trois ans reçut les conseils du pre-

(1) Voilà qui nous explique le tendre et persistant patronage de Roslin sur Ulric Wertmüller. C'est un neveu, ou au moins un parent, que Roslin instruit, que Roslin présente à l'agrément de l'Académie, que Roslin fait recevoir académicien. Et qui sait si ne n'est pas le crédit de Roslin qui vaut, à distance, à Wertmüller le titre de premier peintre en survivance, du roi de Suède?

mier peintre du Roy. Des portraits payés douze et vingt livres paraient à peine à ses nécessités.

M. Erembelle, député à la Diète de 1740, propose à Roslin de le conduire à Gothembourg; sous les ailes de l'amitié, ses pinceaux et les six livres donnés par sa tante, il part. Son assiduité et le zèle de M. Erembelle lui valurent des protecteurs; en 1742, il partit pour la Scanie, et fit de nombreux portraits dans les châteaux de cette province.

Roslin fit le portrait de l'ambassadeur de Bayreuth, M. le comte de Lœvenhaupt, qui, de retour à Bayreuth, y porta son portrait qu'il montra au margrave; celui-ci témoigna le désir de voir arriver le peintre à sa cour; et après avoir terminé ses travaux en Suède, Roslin se mit en route, riche de cent ducats. A son arrivée à Bayreuth, il y trouva un peintre allemand qui l'avait précédé et jouissait de la faveur du margrave. Après cinq mois d'attente, Roslin fit le portrait du margrave au pastel, et sa supériorité fit congédier l'Allemand.

Un second portrait à l'huile suivit immédiatement le premier, et la duchesse de Wurtemberg, fille du margrave, demanda le sien à Roslin.

Le margrave conçoit le projet d'une Académie. Roslin, nommé directeur et professeur, est chargé de lui donner l'existence; le souverain y prend des leçons et y dessine d'après nature.

Le 7 septembre 1747, après avoir été retenu par les prières du margrave plus longtemps qu'il ne l'aurait voulu, Roslin entreprend le voyage d'Italie; il a un congé de trois ans, et une pension de six cents rixdalers par an, avec la promesse de retourner à Bayreuth.

Roslin traverse Nuremberg, Neubourg et le Tyrol pour se rendre à Venise; les grands maîtres de l'école vénitienne, Titien, Véronèse, furent les sujets de ses études. A Bologne et à Ferrare il étudie le Guide, les Carrache et l'Albane.

Arrivé à Florence, précédé déjà d'une grande réputation, Roslin y fut associé à l'Académie. A Livourne, il exécute d'assez nombreux travaux. Vers la fin de 1749, il se détermine à passer à Naples; il essuie une tempête dans le traversée de Livourne à cette ville, et fait une quarantaine de 40 jours sur une felouque avant de débarquer.

Après avoir fait le portrait en pied de Mme la duchesse de Calabrette, Roslin s'en voit refuser le prix par le duc; il réclame son tableau, afin de le détruire, et est cité par le duc devant le juge criminel, qui lui fait des remontrances et des menaces. Il s'adresse à M. le marquis de l'Hospital, ambassadeur de France, la Suède n'en ayant point à Naples; l'ambassadeur remet le mémoire au Roy, qui l'apostille et ordonne

au duc de payer le prix convenu ou de se rendre au château de l'OEuf. Dès ce moment Roslin fut admis à la cour.

Après le portrait de la duchesse de Calabrette, il fit celui du marquis de l'Hospital; en passant à Parme, l'ambassadeur le montra à l'Infant, qui invita Roslin à se rendre à la cour; après un mois passé à Rome, dans le commencement de 1751, M. Roslin arriva à Parme avec deux louis pour toute fortune; il y resta jusqu'en 1752. Un sculpteur nommé Boudart (1), avec lequel il s'était lié, vint à son secours jusqu'à ce que les prix de ses travaux lui eussent été payés.

Muni de lettres de recommandation de l'Infante pour Mesdames de France ses sœurs, M. Roslin fut accueilli avec distinction à la cour de France.

M. Roslin fut reçu à l'Académie en 1753; il vit souvent M. Vien, et rencontra chez lui mademoiselle Giroust, qui y étudiait la peinture. Le manque absolu de fortune et la crainte qu'il ne retournât se fixer en Suède, lui fit interdire par la famille Giroust de continuer ses assiduités auprès de mademoiselle Giroust, dont il était vivement épris. Plusieurs années s'écoulèrent sans que la famille voulût se rendre aux désirs de M. Roslin. Mademoiselle Giroust refusa tous les partis qui s'offrirent. Après cinq ans d'attente, M. de Caylus, qui avait pris M. Roslin sous sa protection, décida la famille Giroust, et le 8 janvier 1759, le mariage fut célébré. Après trois ans de mariage, la Russie fit faire des offres brillantes à M. Roslin, qui ne voulut point quitter sa famille. Le roi de Suède lui fit promettre la première place vacante dans l'ordre de l'Étoile polaire, et M. Roslin en eût été décoré, sans la mort du Roy, qui arriva. En 1770, il avait fait le portrait du duc de Sudermanie, second prince royal de Suède. Le prince héréditaire de Suède était venu à Paris en 1771; M. Roslin avait été admis à sa table pendant tout son séjour; il fit son portrait et celui du duc d'Ostrogothie son frère. La mort du Roy ayant rappelé les princes en Suède, le jeune Roy fit promettre à M. Roslin de faire un voyage en Suède pour y peindre toute la famille royale.

En 1772, le Roy lui donna un logement au Louvre. Après lui avoir accordé une pension, à son avénement au trône, le Roy de Suède le fit chevalier de l'ordre de Vasa, qu'il venait de fonder.

(1) Voyez, sur Jean-Baptiste Boudard, sculpteur de la cour de Parme, les *Artistes français à l'étranger,* par M. L. Dussieux, p. 309. — Boudard mourut en 1778, à l'âge de 58 ans. En 1752, le sculpteur avait 32 ans, le peintre 34 : gens de même âge s'aident volontiers.

Atteinte d'un cancer au sein, Mme Roslin mourut, après avoir donné le jour à un fils, en 1772.

M. Roslin, dévoré de chagrin, confia ses filles à une parente, mit ses fils en pension, et partit pour la Suède. En 1774, un de ses fils mourut pendant son absence (1).

Madame Vertmüller, sa cousine, le reçut chez elle; Roslin ne retrouva plus sa tante qui lui avait autrefois donné de l'argent pour son voyage en Scanie. Le duc de Sudermanie lui offrit sa table pour la durée de son séjour.

L'impératrice de Russie fit inviter, par son ambassadeur à Stockholm, M. Roslin à venir à sa cour; il s'y rendit au mois d'octobre 1775, après avoir été comblé d'honneurs et de bienfaits de la part du Roy et de la reine de Suède. La cour était à Moscou quand M. Roslin arriva à Saint-Pétersbourg; en l'attendant, il fit le portrait du prince Gallitzin, qui fut présenté à l'impératrice.

Elle ordonna le sien et celui du grand duc. La première séance finie, le grand duc prend M. Roslin par la main et l'emmène à sa table; ce fut la règle de tout son séjour. Dès ce moment, il fut de toutes les fêtes, des spectacles et des soupers.

Pendant deux ans que dura son séjour en Russie, il se livrait au travail depuis cinq heures du matin jusqu'à dix heures du soir. Sa santé était altérée, et il voulait retourner dans sa famille; il sollicita du Roy un ordre de revenir en France, pour avoir un prétexte honnête et impératif de quitter une cour qui le comblait de faveurs et de biens.

Le Roy de Suède était venu en 1776 à Saint-Pétersbourg, pendant le séjour de M. Roslin; un jour il avait invité beaucoup de monde à dîner; M. Roslin ne vint qu'après le repas pour lui faire sa cour.

Le Roy lui fit des reproches : — Vous êtes prié né, lui dit-il, il faut vous en souvenir.

Sa lettre de rappel arrivée, M. Roslin demande son audience de congé; l'impératrice lui donne un diamant considérable. Il quitte la Russie en 1777; il passe par Varsovie, où l'amitié du comte de Stackelberg, ambassadeur de Russie, le retint quelques jours. Il le présenta au Roy et à la famille royale; le Roy l'invita à dîner, et l'entretint longtemps de madame Geoffrin. Pendant les six jours que M. Roslin resta à Varsovie, il y fut invité par le prince Poniatowski, frère du Roy, le comte Rawoski, le ministre de la cour d'Allemagne. Le Roy lui envoya du vin de Hon-

(1) Il paraît que cet enfant se noya dans un puits.

grie, lorsqu'il partit en fit porter une provision dans sa voiture, et pourvut à sa sûreté en lui donnant des gardes, jusqu'à une distance passé laquelle il n'aurait plus de risques à courir.

M. Roslin arriva à Vienne; il y reçut l'accueil le plus distingué de la part de l'impératrice-reine (1) et du prince de Kaunitz. La guerre, qui existait à cause de la succession de Bavière, occupa tellement l'impératrice, que M. Roslin ne put faire son portrait et ceux de la famille impériale. Il peignit seulement l'archiduchesse Christine, qui lui donna une boîte d'or émaillée et entourée de diamants; et le prince Liechtenstein, qui fit frapper exprès des monnaies d'or, pour payer le peintre d'une manière plus obligeante. A son départ, l'impératrice lui remit, avec une lettre de recommandation pour la reine de France, sa fille, un beau diamant, que M. Roslin employa à servir d'agrafe pour son ordre de Vasa. M. Roslin revint à Paris, où il reprit ses pinceaux, et ne s'en absenta plus que deux fois momentanément. L'archiduchesse Marie-Christine, gouvernante des Pays-Bas, arrivait à Bruxelles avec le duc de Saxe-Teschen son époux; elle fit inviter, par la princesse de Liechtenstein, M. Roslin à venir à Bruxelles voir ses *anciens amis;* elle désirait avoir le portrait de son époux.

M. Roslin revint à Paris, et se remit, en 1780, en route pour aller voir le Roy de Suède, malade à Spa. Il maria, cette même année, sa fille aînée (2) et sa fille cadette; il ne lui restait plus qu'à pourvoir à l'établissement de ses fils; l'un se fixa à Bordeaux, où il s'occupa de commerce, l'autre embrassa la carrière paternelle.

M. Roslin était généreux mais économe; il travaillait dans l'âge le

(1) Marie-Thérèse.

(2) MM. de Montaiglon et Dussieux avaient bien voulu relever pour moi, à l'Hôtel de Ville, dans les anciens registres de Saint-Germain-l'Auxerrois, les deux actes suivants :

« Juin 1786, Mardi 13. Acte de mariage de Claude-François Martineau, avocat au Parlement, avec Alexandrine-Élisabeth Roslin, née à Paris sur Saint-Eustache, âgée de 24 ans et demi passés. Témoins : Charles-Pierre Coustou, chevalier de Saint-Michel, architecte de S. M. — Pierre, premier peintre. — Ils attestent la catholicité de mademoiselle Roslin. — Ont signé les susdits et Vertmüller, Leroy l'architecte.

« 9 frimaire an III. Acte de décès d'Alexandrine-Élisabeth Roslin, morte en couches le 8 frimaire, âgée de 33 ans, — en donnant le jour à Alexandre-Horace Martineau, né le 10 frimaire, » (2 jours après la mort de sa mère, cas invraisemblable). — N° 612 du registre. — L'un des témoins est Alexandre-Antoine Roslin, négociant, âgé de 29 ans.

plus avancé, ne quittant qu'à regret son atelier; ami tendre et passionné, etc., etc.

Il commença un tableau où devait être réunie sa famille, mais sa santé ne lui permit de faire que l'esquisse.

M. Roslin aimait à donner des encouragements aux jeunes artistes. Personne n'a poussé plus loin que lui l'art de peindre les draperies, les étoffes et les métaux ; il ne se borna pas aux portraits, il peignit une *Invocation à l'Amour*, une scène intérieure (*sic*) d'une *Jeune femme à sa toilette*, et une *Offrande à l'Amour*.

Il n'est point de pays, de provinces, d'États qui n'aient des productions de M. Roslin; les Indes même en recèlent...

Ses principaux ouvrages sont :

Les portraits en grand de presque toute la famille royale de France, de M. le dauphin à cheval, de la famille impériale de Russie, en trois grands tableaux en pied ; le Roy de Suède régnant, en pied, dans l'habit du couronnement; sa famille; un grand tableau placé à l'Hôtel de Ville de Paris, représentant *la Réception de Louis XV après son retour de Metz*, en 1744 ; un grand tableau de famille, de la Maison de la Rochefoucauld ; plusieurs tableaux en pied, de celle de Nicolaï ; et surtout M. le duc d'Orléans à cheval.

Avant ce tableau, M. Roslin n'avait jamais essayé de peindre des chevaux. On proposa de lui adjoindre dans ce travail un peintre de batailles ; il refusa, et préféra mettre six mois à faire son cheval, après avoir dessiné d'après trente chevaux. Ce chef-d'œuvre a été acquis par la reine, qui voulut qu'il entrât dans les conditions de la vente de Saint-Cloud lorsqu'elle acheta ce château.

M. Roslin était d'un caractère doux, d'une constitution vigoureuse ; il aimait la société. Ses voyages l'avaient instruit, et rendaient sa conversation intéressante ; il parlait plusieurs langues étrangères.

En 1787, une maladie faillit enlever M. Roslin à sa famille... »

Ici s'arrête le manuscrit de M. Barmont, et on ne sait trop, en le lisant, à quelle époque il a pu être composé. Le plus souvent l'auteur parle au passé de son beau-père, comme il eût fait dans une notice nécrologique préparée pour le public ; et pourtant ma conviction est que le mémoire a été écrit plusieurs années avant la mort de Roslin. D'abord, en 1793, l'auteur qui, comme nous allons le voir, était un employé, n'aurait point rappelé avec tant de complaisance les nombreux portraits de la famille royale exécutés par Roslin, et les faveurs spéciales du roi et de ses tantes et de la

mère de la reine. Surtout il n'eût point oublié l'une des distinctions les plus flatteuses qui aient couronné la carrière de Roslin et consacré la renommée européenne de son talent.

A Florence, dans la fameuse galerie des Offices, vos yeux seront appelés irrésistiblement au fond de la seconde salle des portraits de peintres, par deux excellents ouvrages du siècle dernier, placés au premier rang des cadres modernes que leur brillant et leur fraîcheur de ton ne permettaient pas de mêler aux anciens de la première salle. Ces deux portraits sont ceux d'artistes ayant tous deux travaillé avec éclat en France : l'un est celui de *J. E. Liotard de Genève, surnommé le Peintre Turc, peint par lui-même à Vienne,* 1744 ; l'autre est celui de notre Roslin. Vous n'ignorez point combien il était tenu à honneur, au temps de Roslin, d'être appelé à tenir place dans ce sanctuaire des Offices, où nos plus illustres Français n'avaient pas tous été conviés. Le portrait de Roslin est de la grandeur ordinaire des portraits de l'Académie. Il s'est représenté assis dans un fauteuil de velours d'Utrecht vert. Le corps est tourné vers la droite. Les jambes sont croisées et se voient jusqu'aux genoux. De la main droite il tient son pinceau ; de la gauche, la palette avec une poignée d'autres pinceaux. Il est assis devant une toile sur laquelle se voit ébauché le portrait de Gustave III en costume royal. La tête du peintre est tournée vers le spectateur. Sa coiffure à rouleaux est poudrée à blanc. L'habit de satin est d'un jaune foncé mi-moutarde mi-pois chiche, bordé d'une broderie de fleurs légères. Inutile de dire la merveilleuse exécution de ce satin, des manchettes et du jabot de dentelles. Roslin porte sur la poitrine, suspendue à un ruban vert, la décoration de Vasa rattachée par son fameux diamant de Marie-Thérèse. Quant à la tête, elle regarde presque de face ; c'est la figure d'un vieillard bien conservé, de soixante-cinq ans (il en cachait ainsi 6 ou 7) ; l'œil est vif et gai ; le nez toujours pointu, la bouche ouverte et cherchant la plaisanterie ; la tête assez maigre et pointue, le teint clair et gaillard. Le sujet du portrait est expliqué par l'inscription tracée en haut à gauche, sur une sorte de plaque faite d'ardoise ou de marbre :

Alessandro Roslin, suezese, nto 1718. Caualre
del Real Ordine di Vasa. Pittore del Re di
Francia. Sbozzando il Ritratto del suo
Souerano il Re di Suezia. Fato in Parigi. 1790.

Vous pensez que s'il n'eût écrit ses Mémoires historiques vers l'année 1789, M. Barmont n'eût pas omis la mention de ce portrait. Le manuscrit est resté inachevé, et, longtemps après, une autre main a tracé en marge cette note : *Mort en* 1792. Je dis une autre main, car, outre la différence des écritures, M. Barmont était celui des héritiers de Roslin qui pouvait le moins oublier la vraie date de sa mort. Lisez plutôt cet extrait mortuaire, que je dois encore à l'obligeance de MM. de Montaiglon et Dussieux :

« Du vendredy cinq juillet 1793, l'an second de la République, acte de décès d'Alexandre Roslin, de ce jour, dix heures du matin, — profession peintre, — âgé de soixante-quatorze ans neuf mois, — natif de Suède, — domicilié à Paris rue des Orties, Gallerie du Museum, section des Thuileries, — veuf de Marie-Suzanne Giroust ; — sur la déclaration faite à la maison commune par Louis-Suzanne-Clere Carterot-Barmont, âgé de cinquante-deux ans, profession employé, domicilié à Paris rue Saint-Thomas du Louvre ; le déclarant a dit être gendre du deffunt ; et par Mathieu-Xavier Delpiere, âgé de quarante-trois ans, profession gendarme, domicilié à Vaugirard ; le déclarant a dit être ami. »

Je crois bien cette fois, monsieur et cher Directeur, avoir dit mon dernier mot sur le peintre suédois Alexandre Roslin.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

ÉCOLE FRANÇAISE

SOUS LOUIS XIV ET SOUS LOUIS XV.

Le public, toujours passionné, ne tire ses jugements que de ses sensations. Également juste ou injuste par accès, il ne se laisse convaincre que par séduction. Aussi s'est-il laissé prendre aux charmantes étourderies, aux jeux étincelants de l'école pompadour issue de Watteau (1) et de son élève et imitateur Lancret (2), qui peignit mademoiselle de Camargo comme elle dansait. Watteau, qu'on retrouve si magistral et saisissant de vérité dans ses dessins d'après nature, s'était maniéré pour peindre avec sa touche fraîche et spirituelle, avec sa verve énergique et intarissable, toute l'afféterie d'un Élysée de coulisses, d'une société factice et dévergondée. La génération suivante outra encore la poétique de ce grand artiste, ou la modifia sans atténuer ses mensonges, surtout sans égaler ses merveilleux talents. Mais à voir ce qui suivit, à voir les toiles plâtrées de l'Empire, où la nature n'était vue qu'à travers la bosse antique; à voir cette école plus raisonneuse que naïve, plus bruyante qu'émue et enthousiaste, de la fin de la Restauration, « les grands, les forts, les génies ! » école échevelée qui prétendait porter en son sein brûlant tout un monde de lumière colorée, de caprice luxuriant et poétique, et qui, après tout, ne fit que substituer un pédantisme et rétrograder vers les barbaries du Moyen-âge, moins la naïveté, on s'ouvre malgré soi à l'indulgence pour le goût Louis XV. Qu'est-ce encore à côté, que tout ce papillotage de

(1) Antoine Watteau naquit à Valenciennes, en 1684, et mourut à Nogent près de Paris, en 1721. Lamotte-Houdard fit sur lui ces vers :

Parée à la française, un jour dame Nature
Eut le désir coquet de voir sa portraiture.
Que fit la bonne mère? Elle enfanta Watteau :
Pour elle ce cher fils, plein de reconnaissance,
Non content de tracer partout sa ressemblance,
Fit tant et fit si bien, qu'il la peignit en beau.

(2) Nicolas Lancret, né à Paris en 1690, reçu, en 1719, membre de l'Académie sous le titre de *peintre de fêtes galantes*, mort le 14 septembre 1743.

la petite peinture d'à-peu-près, à la mode de nos jours, empâtée sans forme sur la toile avec le couteau à palette? Que sont ces déplorables avortements de l'école dite des *réalistes* qui avilissent l'art? Oh! que j'aime mieux mille fois ces adorables marionnettes du temps de Louis XV! ces belles aurores si paresseuses à se lever! ces fantaisies écloses toutes nues de cerveaux obsédés de visions, d'exaltation romanesque et d'atticisme sensuel! Il y a délice au moins à faire halte dans ces boudoirs où le rêve flotte sur un fond de vague volupté, à s'égarer dans ces bosquets embaumés d'opéra-comique où se becquettent les colombes. Parfois il en sort des perles d'harmonie, de goût et de grâce.

Cherchez à Versailles, dans la précieuse galerie des attiques, les tableaux de Carle Vanloo (1), ce véritable artiste digne de

(1) Charles André Vanloo *le jeune*, dit *Carle Vanloo*, membre de l'Académie, premier peintre du roi, né en 1705, à Nice, mort le 5 juillet 1765, à l'âge de soixante et un ans.

Il y a eu six peintres de ce nom. Le premier de tous est Jacques, qui naquit en 1614, à l'Écluse, en Flandre, se fit naturaliser en France, s'établit à Paris, renonça à la peinture d'histoire, et se fit peintre de portrait. Le Louvre possède de lui une très-bonne effigie du peintre Michel Corneille. La belle peinture intitulée *le Coucher*, exécutée en 1663, qui appartient à un grand curieux de Paris, et qui a été si délicieusement gravée par Porporati, est de ce peintre, qui s'était fait une grande réputation par sa grande manière à peindre le nu et son talent de coloriste. Il fut de l'Académie.

Le second fut son fils *Louis*, qui naquit à Amsterdam, vint étudier à Paris, se maria à Aix en Provence, en 1683, et se distingua comme peintre à fresque.

Le troisième, fils de Louis, s'appelait *Jean-Baptiste*. Né à Aix en 1684 (Mariette dit par erreur 1681), mort le 19 septembre 1745, dans sa ville natale; il avait été nommé à l'Académie en 1731. C'est de lui qu'est le *Henri III recevant le comte de Gonzalez* au chapitre des chevaliers du Saint-Esprit, qui sert de pendant, au Louvre, à la *Cérémonie de réception des chevaliers de l'Ordre*, par Jean-François de Troy. Larmessin a gravé d'après lui deux portraits de Louis XIV, l'un en pied, l'autre équestre. Chéreau a reproduit deux fois sa *Marie Leczinska*, et une fois ses portraits de mesdames de Prie et de Sabran. Son propre portrait a été gravé par Miger.

Le quatrième de la dynastie est *Carle* son frère, nommé au commencement de cette note, et dont le portrait a été gravé d'après le suivant par le même burin.

Le cinquième fut *Louis-Michel*, fils de Jean-Baptiste et neveu de Carle. Plus jeune que son oncle seulement de deux ans, il naquit à Toulon en 1707, fut de l'Académie en 1733, successeur de Ranc comme premier peintre du roi d'Espagne Philippe V, en 1736, et mourut le 20 mars 1771. Il s'est représenté près d'un chevalet qui porte le portrait de son père. C'est une des bonnes œuvres de l'école française et qui a été gravée par Miger avec talent pour sa confirmation à l'Acadé-

naître à une époque plus sérieuse; regardez la toile où, près de sa femme, Christine Sommis, la fameuse cantatrice, et de ses enfants, il s'est représenté peignant sa fille aînée, une délicieuse créature, de la race des fleurs, quatorze à quinze ans, lutinée par un frère espiègle; est-il quelque chose de plus séduisant et de plus aimable? Il faut citer encore son propre portrait à mi-jambe, avec sa femme et sa fille, dans la collection Lacaze (1), et une effigie énergique, représentant une religieuse, portrait de famille que possède M. de Saulcy, de l'Institut.

En résumé, quels qu'aient été les défauts de tous ces peintres, considérations d'esthétique à part, et à ne voir en eux que les historiens iconographes de leur temps, tout ce qu'ils ont produit est inappréciable et ne saurait être suppléé. Leurs moindres croquis sont précieux, et je porte respect à des hommes qui ont sauvé de l'oubli les traits des grands hommes du grand siècle.

D'autres peintres de la même époque, gens de moindre bruit dans le genre du portrait que les Philippe de Champagne, les Le Brun, les Mignard et les Largillière, ont aussi fait des têtes bien vues, bien exécutées et qui doivent avoir été ressemblantes. Ainsi, Nicolas de Plate-Montagne, en même temps peintre d'his-

mie en février 1781. On a de lui un beau portrait de Louis XV en pied, en habits royaux. Le cardinal de Choiseul, l'abbé de Breteuil, le dessinateur Cochin et toute la cour d'Espagne ont passé par son pinceau.

Enfin, *Charles-Amédée-Philippe*, autre fils de Jean-Baptiste, né à Turin, en 1718, qui alla plusieurs fois à Berlin et y fut fort employé, comme peintre d'histoire et de portraits, de 1751 à 1769. On voit de lui dans la salle du Conseil, aux Tuileries, un excellent portrait peint librement et en pleine pâte, du grand Frédéric, à l'âge de trente ans, revêtu d'une cuirasse avec un manteau rouge sur les épaules. Ce portrait a été gravé. La galerie de Hampton-Court en possède une répétition attribuée par erreur à Jean-Baptiste, son père, qui n'a point été à Berlin. Il y a de lui au Musée de Nancy une *Marche de Silène*, figure à mi-corps, peinte avec une merveilleuse habileté.

(1) Ce portrait le représente en habit de chasse, velours gris. La femme est vêtue de satin blanc et de velours rouge; la fille, de soie blanche rehaussée de dentelles d'or. Fond de paysage. On pourrait relever l'étrange incohérence de la composition et du costume, mais l'exécution et la couleur sont d'une grande manière.

Le Musée de Versailles possède, sous le n° 4,325, un autre portrait de Largillière peint par lui-même. Il est devant son chevalet, peignant sa mère, qui pose assise dans un fauteuil. Derrière ce fauteuil se tiennent debout la femme et les deux frères du peintre, dont l'un porte l'habit de moine. A gauche sont assises les trois filles de l'auteur.

toire et de portraits (1), le laborieux Philippe Vignon le fils (2), les de Sève (3), Juste, Jean Nocret (4), mademoiselle Chéron (5). Le portrait de celle-ci, peint de sa propre main, est un bon morceau de cette femme remarquable, à la fois musicienne, écrivain, peintre à l'huile et en miniature, et à qui nous devons encore les têtes, fort bien faites, du vigoureux fondateur de l'éloquence de la chaire en France, le grand Bourdaloue; de Nicole de Port-Royal, qu'on a tort de ne plus lire; de mademoiselle de Scudéry, qui vaut mieux que sa réputation, et sentait son hôtel de Rambouillet, par les mœurs comme par l'esprit, et en avait gardé tout le bon; de la comtesse d'Aulnoy, triste imitatrice de madame de la Fayette, mais dont la renommée est, comme celle de Charles Perrault, sous la protection de l'enfance; enfin, le portrait de madame Guyon la quiétiste, et celui de la bergère madame Deshoulières, le meilleur de tous.

L'honneur de la portraiture a été soutenu par d'autres encore qui se sont distraits de grandes compositions en produisant quelques bonnes effigies : Jean Jouvenet (6) par exemple.

(1) N. de Plate-Montagne, peintre du roi en son Académie, né vers 1631, fils de Mathieu, aussi académicien, étudia sous Philippe de Champagne et Le Brun. Il mourut le jour de Noël de l'année 1706. Les *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie* mentionnent un certain nombre de portraits de sa main.

(2) Philippe Vignon, né à Paris en 1634, mort en 1701. Il y a de lui, au Musée de Versailles, un bon portrait représentant le peintre et graveur Henri de Mauperché. Marolles, dans son *Livre des peintres et graveurs*, dit :

Vignon, toujours si prompt, qui la paresse éloigne...

(3) Gilbert de Sève l'aîné, né à Moulins en Bourbonnais, mort à Paris, en 1698, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Il a fait quelques tableaux pour les églises de Paris et de Versailles. On trouve dans les œuvres de La Fontaine (t. VI, p. 252, édition Walkenaer) un *Sonnet pour mademoiselle Colletet sur son portrait peint par Sève*, en 1658. *Le Cabinet des Muses choisies* (1668, in-12, p. 304 et 310) contient un madrigal de la même Claudine Colletet à Sève, touchant ce même portrait, et le loue sur la ressemblance. Vient ensuite une réponse du peintre, avec le madrigal d'un anonyme sur le même sujet.

(4) Jean Nocret, peintre du roi, né à Nancy, en 1618. Suzanne Silvestre a gravé le portrait de ce peintre peint par lui-même.

(5) Élisabeth-Sophie Chéron, née à Paris, en 1648, mariée à soixante ans à un ingénieur du nom de Le Hay, morte le 3 septembre 1711.

Elle avait un frère, nommé Louis, qui naquit en 1660, à Paris, et mourut à Londres, en 1723, peintre fort médiocre.

(6) Jean Jouvenet l'aîné, né à Rouen, le 21 août 1647 (*), mort à Paris, en 1717,

(*) Le catalogue du Musée de Paris, 1855, dit : « en 1644, » et donne très-différemment la généalogie de Jouvenet. (*Note de la Rédaction.*)

Jouvenet, l'un des pinceaux les plus malheureusement faciles de son temps, eut dans ses compositions une abondance théâtrale et symétrique et trouva le secret d'allier la mollesse de trait à un dessin heurté, lourd et anguleux. Il ne procédait que par méplats pour établir son modelé, ne rencontra jamais la distinction dans les physionomies, et fut harmonieux avec une couleur tirant sur le jaune. Mais il a peint avec habileté, avec ses qualités plus qu'avec ses défauts, son propre portrait, gravé, en 1707, par A. Trouvain (1), et on lui doit aussi une charmante effigie de Bourdaloue en méditation.

François de Troy (2) fut le peintre chéri des femmes, qu'il peignait avec afféterie en déesses et auxquelles il donnait une fraîcheur de printemps. Habile à composer des portraits historiés, il les coloriait vigoureusement quoique d'un ton clair, et excellait à dissimuler en ses modèles les outrages du temps et à leur sauver les humiliations de la laideur. On a de lui quelques bons portraits d'hommes. Il s'en retrouve de fort beaux à Munich, où il avait été envoyé par Louis XIV pour peindre la princesse de Bavière devenue dauphine.

Citons encore Tortebat (3) à qui l'on doit le beau portrait de

membre de l'Académie de peinture. Jouvenet avait son atelier dans le gros pavillon du collége des Quatre-Nations, regardant la rue des Petits-Augustins. Il était fils de Jean, peintre peu connu en France, frère de Laurent Jouvenet, peintre estimé. Son père, après avoir été son premier maître, le plaça dans l'atelier de Le Brun. Le père de notre Jouvenet était fils de Noël, originaire d'Italie, mais né à Rouen, qui passa en Allemagne, et devint peintre du duc de Brunswick. Quelques biographies le donnent pour le premier maître du Poussin, honneur que d'autres lui contestent.

(1) Antoine Trouvain, graveur et entrepreneur d'estampes, né à Montdidier, vers 1666, membre de l'Académie en 1707.

(2) François de Troy, fils du peintre de l'Hôtel de Ville de Toulouse, dont le prénom était Nicolas, naquit dans cette ville, en 1645. Après avoir reçu les premières leçons de son père, il vint à Paris, entra à vingt-quatre ans dans l'atelier de Nicolas Loyr, puis dans celui de Claude Lefebvre. Il mourut à Paris, en 1730, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, membre de l'Académie. On a de lui un bon portrait de Jules Hardouin-Mansard, peint en 1699, et gravé par Louis Simonneau, en 1710. Il eut un fils qui fut peintre.

(3) Jean Tortebat, bon peintre de portraits, né à Paris, mort en 1718, âgé de soixante-six ans.

Jean était fils de François Tortebat, peintre et graveur, auteur d'un livre d'iconologie assez estimé, mort le 4 juin 1690, à soixante-quatorze ans.

Charles Perrault, gravé par Gérard Edelinck vers 1694, en tête du beau livre des *Hommes illustres*. C'est le même artiste qui a donné le portrait de René-Antoine Houasse le peintre (1), gravé par Trouvain en 1707, et celui de Gérard Edelinck, gravé par Nicolas Edelinck, son fils.

Rappelons également le doux et froid Jean-Baptiste Santerre, auteur de la *Suzanne au bain*, gravée par Porporati, et qui a eu la gloire de nous conserver les traits du grand Racine et du Platon de la philosophie sacrée, l'admirable écrivain Malebranche. On trouve en cet artiste, qui a tenté avec faiblesse des compositions dans le genre de Watteau, un talent estimable et modeste, avec une imagination restreinte, mais qui arrive néanmoins à la vérité d'expression et embellit ses œuvres de teintes douces et harmonieuses (2).

Avec l'aimable Joseph Vivien (3), qui a peint à l'huile un bon portrait de Fénélon (4), gravé en 1714, par Bernard Audran, et qui fit surtout des portraits au pastel, dont le Musée du Lou-

(1) Il y a eu plusieurs peintres de ce nom, et d'abord René-Antoine, né à Paris, en 1645, élève de Charles Le Brun, qu'il aida dans ses peintures de l'histoire de Louis XIV. Il fut directeur de l'Académie de France à Rome, et mourut à Paris en 1710, après avoir passé les années 1690 et 1692, à Madrid, appelé par le roi Charles II.

Son fils Michel-Ange, également peintre d'histoire, mourut à Arpajon, le 30 septembre 1730, à cinquante ans. Il a séjourné, comme son père, quelques années en Espagne.

(2) Jean-Baptiste Santerre, né à Magny, près de Pontoise, en 1651 (le catalogue du Musée de Paris, 1855, dit « en 1650 »), mort à Paris, en 1717. Cet artiste a laissé un assez bon portrait du Régent.

(3) Joseph Vivien, né à Lyon en 1657, mort à Bonn, le 5 décembre 1734.

Ses chefs-d'œuvre sont *la Famille du grand dauphin* et *la Famille électorale de Bavière*. Il avait été élève de Le Brun, et fut admis à l'Académie en 1701. Ses tableaux de réception furent les portraits en pastel, de Robert de Cotte et de Girardon en buste historié. Le dernier a été gravé par Drevet. Thomassin a gravé in-12, d'après lui, P. Richelet.

Les *Archives de l'Art français* (n° du 15 juillet 1854) ont donné une lettre du sculpteur Girardon (2 mars 1693) indiquant un nommé Vivien « *quy travaille le bois tres proprement.* » Mais, ajoute-t-il, « *le plus abille de tous est le nommé Maubouge. Il fait des fleurs qui font plaisir à voir ; il n'y a jamais eu un homme sy abille pour un tel talent.* »

Ce Vivien était-il parent du peintre ?

(4) L'original est au Musée du Louvre. Une excellente répétition est à la Pinacothèque de Munich.

vre possède quelques-uns, rappelons enfin les deux Beaubrun, peintres beaucoup plus anciens, qui peignirent la cour et la ville avant que Pierre Mignard revînt d'Italie fleurir en France avec Le Brun, Rigaud et Largillière.

FEUILLET DE CONCHES.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON ŒUVRE.

(SUITE) (1).

40-42. *La Parabole du mauvais Riche et de Lazare.* Suite de trois pièces.

40 [1] A gauche, Lazare chassé par un valet; vers le milieu, sur le devant, une table carrée autour de laquelle sont assis huit personnages; un peu sur la gauche, un page tenant à la main une coupe. *ABosse in. et fe.* On lit au bas :

Quittant l'orgueilleuse insolence,
Qui te vient de ton opulence,
Et de tes mouuemens peruers;
Aux pauvres cesse d'estre chiche;
Toy qui dans ses tableaux divers
Vois l'histoire du mauvais riche.

Sependant ce pauvre Lazare,
A la porte de ce barbare,
Tremble de froid et meurt de faim;
Il se mocque de sa misère;
Et la pleinte qu'il fait en vain,
L'offence et le met en colère.

Sa gourmandise insupportable,
Dans les débauches de la table,
Luy fait espuiser ses thrésors;
Des meilleurs mets il se dégouste;
Et pourveu qu'il traite son corps
Tout luy plaist et rien ne luy couste.

Au lieu que sa voix languissante,
Dans la necessité pressante,
Lui devroit émouvoir le cœur;
Cet inhumain veut qu'on le chasse,
Et par une extrême rigueur
Il joint les coups à la menace.

(1) Voir la livraison précédente.

O que de riches misérables,
Aux pauvres sont inexorables,
Dans le lux de leurs repas;
Comme leur malheur est extrême,
Tu dois ne les imiter pas,
Si tu venx t'obliger toy-mesme.

Leblond excud. auec priuilège.

Paignon-Dijonval possédait denx épreuves de cette estampe avec différences.

H. 0,257. L. 0,326.

41 [2] A gauche, le mauvais riche est couché dans son lit, entouré du Démon et de la Mort, ayant autour de la tête des plumes de paon; à droite, des femmes pleurent, et un médecin leur montre des remèdes qui sont sur une table. *ABosse inu. et fe.* On lit au bas :

A l'heure fatale et dernière
Que de l'ame sa prisonnière
Le corps doit estre separé;
Dans ses mortelles resueries,
Ce malheureux n'est esclairé
Que du noir flambeau des furies.

Comme son mal est sans remede,
Le desespoir qui le possède,
Ne se peut nullement guerir,
Qu'on le pleure, ou qu'on le regrette,
C'en est fait il luy faut mourir,
Quelque medecin qui le traitte.

Il voit mille monstres énormes,
Qui soubs des figures diformes,
Le bourrellent incessamment
Et son âme toute confuse,
Ressent desja le chastiment
Des crimes dont elle s'accuse.

De cet arrest inevitable,
A tous les méchans redoutable,
Il ne scauroit se garentir;
C'est la mort du corps et de l'âme,
Par qui sans fin il doit sentir
L'ardeur et l'infernale flame.

Cet exemple te peut suffire,
Pour te redresser et t'instruire,
Dans cette sainte vérité;
Qu'il n'est point de routes plus belles,
Que celles de la charité
Aux félicités éternelles.

Leblond excud. auec priuilège.

H. 0,253. L. 0,324.

42 [3] A droite, Lazare est couché sur un lit de paille ; auprès de lui est une femme couverte de haillons; à la droite, deux anges lui montrent le chemin du ciel ; à gauche, dans le haut, un ange apporte la palme et la couronne du juste. *ABosse in. et fe.* On lit au bas :

Tu vois comme une bonne vie,
D'une bonne mort est suivie,
Et ce Lazare te l'apprend ;
Qui trouve enfin après l'orage,
Le port ou son âme se rend,
Sans plus auoir peur du naufrage.

Exempt de toutes les tristesses
Quon a de quitter les richesses,
Et couché dans un pauvre lieu ;
Des maux du corps il se delivre ;
Et dans la gloire de son Dieu
A jamais il s'en va reuivre.

Raui des divines louanges,
Il s'entretient auec les anges,
Et dans le ciel va triompher;
Au lieu qu'en ce péril extrême.
Parmi les démons de l'enfer,
Le riche forcenne, et blasphème.

Heureux Lazare à qui les peines,
Ny les afflictions humaines,
Ne peuuent nuire desormais.
Tu monstres au monde à sa honte,
Que ceux ne prospèrent jamais
Qui des pauvres ne tiennent conte.

Sus donc mondain que la fortune,
De ses caresses importune,

Sois secourable à l'indigent
Car l'aumosne a des récompenses
Qui valent bien plus que l'argent
Qu'inutilement tu despenses.

Leblond excud. auec priuilège du Roy .

H. 0,258. L. 0,321.

43-49. *Les Vierges sages* et *les Vierges folles*. Suite de sept pièces.

43 [1] Au milieu de l'estampe, une table sur laquelle est un livre ouvert, soutenu par une croix; à gauche, deux femmes causent entre elles; à droite, trois autres femmes sont occupées à lire. *ABosse inu. et fe.* On lit au bas : LES VIERGES SAGES.

Ces belles vierges que tu vois
Tout à l'entour de cette table;
Des hauts mystères de la croix
Font leur entretien delectable.

Leur cœur bruslant de charité,
De remords secrets ne se ronge;
Et l'amour de la vérité
Leur fait detester le mensonge.

Scachant que le monde n'est rien,
A bon droit elles le mesprisent;
Et cherchent le souverain bien
Dans les saints livres qu'elles lisent.

Ainsi, sans jamais souspirer
Après les delices mortelles;
On les voit tousjours aspirer
Aux felicitez éternelles.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

H. 0,257. L. 0,326.

44 [2] A droite, une cheminée devant laquelle cinq femmes dorment; dans le fond à gauche, il y a cinq lampes allumées. On lit au bas : LES VIERGES SAGES.

Nul vain objet ne peut distraire
Des vierges sages en tout temps;
Aux folles leur humeur contraire
S'entretient de plaisirs constans.

Le monde en vain leur fait la guerre,
Puisqu'il est certain que leurs yeux,

Fermés aux ombres de la terre,
Ne s'ouvrent qu'aux clartez des cieux.

La nuict, quand les autres sommeillent
D'un repos qui leur semble doux;
Celles-cy raisonnent et veillent
Attendant leur celeste époux.

Ce n'est que la seule sagesse
Qu'elles se proposent pour but
Et que les guidant les adresse
Dans le vray chemin de salut.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.
H. 0,255. L. 0,228.

45 [3] A gauche, cinq femmes viennent au-devant de l'époux; elles ont chacune une lampe allumée à la main; à droite, deux colonnes sur lesquelles on voit les figures de la Foi et de la Vérité. On lit au bas : LES VIERGES SAGES.

Ces vierges d'un abord si doux,
D'une sainte amour enflammées,
Paroissent devant leur espous,
Auec leurs lampes allumées.

Sans creinte de l'obscurité,
En luy leur œil ravy contemple
Et la voye et la vérité,
Qu'il leur monstre devant son temple.

O qui d'un esclat sans pareil
Leur ame se trouve ravie,
De voir l'adorable soleil
Qui guide le cours de leur vie!

Ainsi Dieu leur fait esprouver;
Qu'il communique ses merveilles
Aux ames qui pour le trouver
Luy donnent leurs soings et leurs veilles.

ABosse in. et fe. Leblond excud. auec priuilège du Roy.
H. 0,251. L. 0,320.

46 [4] Autour d'une table, quatre femmes; l'une d'elles tient une guitare de la main droite; deux autres jouent aux cartes; au fond, une autre femme se mire dans une glace. On lit au bas : LES VIERGES FOLLES.

Tu vois comme ces vierges folles
S'amusent inutilement
Après des actions frivoles,
Dont elles font leur élément.

O que ces [ames insensées
Chérissent les mondanités
Leurs parolles, et leurs pensées
Ne s'attachent qu'aux vanités.

Les jeux, les festins, la musique,
La dance, et les livres d'amour,
C'est à quoy leur esprit s'applique
Y passant la nuict, et le jour.

D'un faux lustre leur vie esclatte;
Elles aiment ce qui leur nuit
Et lorsque le monde les flatte,
Il les enchante et les destruit.

ABosse inu. et fe. à Paris, chez Leblond, rue Saint-Denys au Pauillon royal. Auec priuilège du Roy.

H. 0,257. L. 0,327.

47 [5] A gauche, une cheminée devant laquelle sont quatre femmes endormies; au fond repose une autre femme. On lit au bas :

Ces vierges, au lieu de veiller,
En attendant l'espous celeste,
Perdent le temps à sommeiller,
Tant leur paresse est manisfeste.

Tandis que le luxe et le jeu
Charment ces pauures insensées;
Leurs lampes sans huile et sans feu
Sont pesle-mesle renversées.

Contraires à leur propre bien,
Par foiblesse, ou par nonchalance,
Elles ne considèrent rien,
Et n'ont ny soin ny prévoyance.

Ainsi leur esprit débauché,
Sans auoir ny guide ny phare,
Dans l'obscurité du peché,
Par sa propre faute s'esgare.

Leblond excud. auec priuil.

H. 0,252. L. 0,318.

48 [6] Les cinq vierges descendent les marches du temple, et ont leurs lampes allumées; deux d'entre elles essuient leurs larmes; dans le fond, un paysage. On lit au bas : LES VIERGES FOLLES.

O qu'une ame a de mal lorsque la nonchalance
L'esloigne du vray bien, pour l'en priuer enfin !
Et que cessant d'agir auecque vigilance
Elle va mollement au service divin!

Abordant ce saint lieu, soudain ces vierges folles,
En qui l'humeur légère au peu de soin se joint;
Entendent une voix, qui leur dict ces parolles,
« Retirez-vous d'icy, je ne vous connoy point. »

Ce mistique tableau en fournit l'exemple,
Ou celles que le monde amusoit vainement;
N'ayant assez à temps pris le chemin du temple,
Portent la peine enfin de leur retardement.

Surprises de ces mots, elles sont sans excuses;
Tant la peur les saisit d'un violant accez;
Et s'en reuont ainsi plaintive et confuses,
Du regret qu'elles ont d'un si mauvais succez.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

H. 0,252. L. 0,316.

49 [7] A gauche, les vierges folles; à droite, les vierges sages; derrière celles-ci, on voit sur une table un livre ouvert, appuyé sur une croix. On lit sur un rayon de lumière, dans le haut à gauche : SORTEZ VOICI L'ESPOVS; puis, au bas de l'estampe :

O que de saints rauissemens,
Que de sujets incomparables,
Et combien d'entretiens charmans
Occupent ces vierges louables?

Les hauts mystères de la croix
Expliqués dans quelque sains liure,
Attirent leurs yeux, et leurs voix
Vers l'espous quelles veulent suiure.

Peut-on pas dire en verité
Qu'en tout temps leur ame s'espure
Dans le feu de la charité,
Dont leurs lampes sont la figure.

L'esprit ne scauroit l'imiter
L'ardent zèle qui les embrase

Et qui les peut bien imiter
Jusqu'au ciel s'elève en extase.

Leblond exc. auec priuilège.

H. 0,249. L. 0,318.

50-56. *Les œuvres de miséricorde.* Suite de sept pièces.

50 [1] A gauche, des pauvres à qui une femme distribue du pain; à droite, un homme et une femme descendent un degré; l'homme a un chapeau garni de plumes, et la femme de longues manches. *ABosse inv. et fecit.* On lit au bas : *Donnez à manger à ceux qui ont faim.*

Toy que les richesses friuoles
Entretiennent de vains esbâs;
Et qui des choses d'icy bas
En fait les dieux et les idoles,

Si tu vois que la fain accable;
Celuy que tu peux soulager;
Presente luy de quoy manger,
Auec une main secourable.

Ne doute point que tes remords,
Si tu ne fais de bonnes œuvres,
Ne soient comme autant de couleuvres,
Qui te causeront milles morts,

Tu peux rachetter ton péché
Par cette aumosne salutaire,
Ton esprit estant destaché
D'une avarice volontaire.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° Les deux femmes ont un capuchon sur la tête; celle qui sort de la maison a les bras nus, et l'homme qui l'accompagne a une grande perruque et une toque.

H. 0,254. L. 0,322.

51 [2] Plusieurs pages offrent à boire à des malheureux; à gauche, une femme remplit une cruche à une fontaine; dans le fond, une femme tient à la main un éventail. *ABosse inv. et fe.* On lit au bas : *Donnez à boire à ceux qui ont soif.*

Tu scais qu'en un desert aride
Le sacré prince des Hébreux,

Abreuva ce peuple nombreux,
A qui luy seul seruait de guide.

Leur peine n'estant pas petite,
Tu dois tesmoigner un grand soin
De les soulager au besoin,
Pour en accrestre ton mérite.

Cela t'apprend à secourir
Ceux qui dans l'ardeur violente
Dont l'avide soif les tourmente,
Sont presque réduits à mourir.

Le salaire en sera si beau,
Que sans augmenter la despence,
Il te viendra d'un verre d'eau
Une éternelle récompence.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° La femme qui tient un éventail est nu-tête, tandis que, dans le premier état, elle a une coiffure sur la tête.

H. 0,253. L. 0,322.

52 [3] A gauche, un vieillard et une femme nu-tête offrent l'hospitalité à plusieurs pèlerins dont l'un a une jambe de bois; dans le fond, un paysage. On lit au bas : *Loger les pèlerins.*

Doit-on admirer ce vieillard et ces dames,
Qui sans apprehender ny perte, ny dangers,
Usent des biens qu'ils ont, pour le bien de leurs ames,
Et recoivent chez eux ces pauvres estrangers.

De quelque nation que soient les misérables,
Qu'un mauvais sort conduit en des lieux incognus ;
Parmi les gens de bien, au besoin secourables,
Ils trouvent le couvert, et sont les biens venus.

Scachant que cette vie est un pelerinage,
Ils s'ouvrent le chemin qui mene droit aux cieux ;
Et pour gaigner un jour l'éternel héritage,
Ils rendent au prochain des soings officieux.

Habitants de la terre, il faut qu'il vous souuienne
Au milieu des grandeurs, ou le ciel vous a mis ;
Que pour l'amour de Dieu, la charité chrestienne,
Vous oblige à loger vos propres ennemis.

Leblond exc. auec priuil. du Roy.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° La femme qui est tête nue dans le premier état a un capuchon sur la tête dans celui-ci.

H. 0,254. L. 0,340.

53 [4] A gauche, deux hommes et deux femmes visitent l'intérieur d'une prison; ils sont conduits par un geôlier; on voit à droite des prisonniers chargés de fer. *ABosse inv. et fe.* On lit au bas : *Visiter les prisonniers.*

L'homme dans son inquiétude
Qui ne fat que le tourmenter
Ne scauroit jamais s'exempter
De frison, ny de seruitude.

Par un contraire mouuement
L'amour, la haine, la contrainte,
Le soing, l'esperance et la creinte
Le captivent incessement.

Estant vray qu'en son ame mesme
Est prisonnière de son corps,
Soit par dedans, soit par dehors,
Il est gesné d'un mal extrême.

Ce n'est doncques pas sans raison,
Qu'il cherche a tirer de misère
Ceux que la fortune contraire
A reduits dans une prison.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° Les chapeaux des deux hommes sont plats au lieu d'être pointus, et la femme qui marche la première a sur la tête un capuchon. L'adresse de Poilly remplace celle de Leblond.

H. 0,252. L. 0,322.

54 [5] A droite, un malade couché dans un lit; trois dames et un homme viennent le visiter. On lit au bas : *Visiter les malades.*

Est-il quelque barbare à qui ne persuade
D'auoir pour son prochain une sainte amitié
Ce pauvre, dans son lit languissant, et malade.
Qui les cœurs les plus durs peut fléchir de pitié ?

Le ciel inspire alors aux ames équitables
Un généreux desir de s'employer pour luy ;
Et fait qu'en l'assistant de leurs soins charitables,
Ils tachent de guérir son mal et son ennuy.

Tandis qu'apesanty de foiblesses humaines,
Il cede à tant de maux, qu'on luy voit endurer,
Sa femme, et ses enfants, au milieu de ses peines,
Ne cessent de gemir, de pleindre, et de pleurer.

Chrestien, cela t'apprend que si d'un franc courage
Tu secours ton prochain, de biens abandonné;
Tu receuras le double, et cent fois davantage,
De la main de celuy par qui tout est donné.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

On connaît deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° Les femmes ont un capuchon sur la tête, et l'adresse de ND. Poilly remplace celle de Leblond.

H. 0,252. L. 0,315.

55 [6] A gauche, un page prend dans une malle plusieurs vêtements; au milieu, un homme assis met des bas; à droite, plusieurs malheureux viennent pour se faire vêtir; dans le fond, un page apporte des chapeaux. *ABosse inv. et fe.* On lit au bas: *Vestir les nuds.*

Par un effet assez connu,
L'homme, vray sujet de misère;
Sortant du ventre de sa mère
Entre dans le monde tout nu.

Mais comme par la pauvreté
Toutes choses luy sont contraire;
Il peut manquer des necessaires,
Et le voir dans la nudité.

Pour s'exempter de la froidure,
Il se couvre contre ses maux
De la laine des animaux,
Et s'eschauffe auec leur fourrure.

Alors par un soing véritable,
Il faut que charitablement,
Tu l'assistes de vestemens,
Prenant pitié de son semblable.

Leblond excud. auec priuilège du Roy.

H. 0,258. L. 0,324.

56 [7] Quatre moines portant un cercueil à l'église, sont suivis d'hommes en grand manteau de deuil. On lit au bas : *Ensevelir les morts.*

Si respirant cet air, qui passe comme un vent,
Soubs les traits de la mort, l'homme à la fin succombe,
Ne vous estonnés point, quand il n'est plus viuant
De voir que des mortels le portent dans la tombe.

Voulez vous donc que Dieu bénisse vos desseins?
Assistez le prochain en ce dernier office;
Et vous adjousterez, comme les plus grands saincts,
A la misericorde un acte de justice.

Tous vos pleurs, et vos crys, ne ranimeront pas,
Le vaisseau de ce corps, plus fragile que verre;
Il fut formé de terre, en naissant icy-bas,
Et c'est auec raison qu'on le rend à la terre.

Ainsi pour tous les soings que prit d'ensevelir
Sans craindre aucun danger, le corps priuez de vie;
Merveilleux fut le fruict, que l'on vit recueillir,
A tous les descendans du bon vieillard Tobie.

ABosse inu. et fe. Leblond excud. auec priuil. du Roy.
H. 0,254. L. 0,307.

FRONTISPICES DE LIVRES.

57 Dans le haut, un livre ouvert, au-dessus duquel plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe; on lit au milieu : LA/SACRA/BIBBIA/*tradotta in lingua Italiana/de/Giouanni Diodati* ; et un peu au-dessous ; M.DC.XL. Au bas des colonnes, on voit deux sujets, à gauche : le Semeur, avec cette inscription : *nunquam frustrà*; et à droite, un rocher battu par la mer, au-dessus duquel est un livre ouvert sur lequel on lit *m/a/n/et. ABosse in. et fecit.*
H. 0,295. L. 0,175.

58 Dans le haut, la Renommée tient de la main droite un livre sur lequel on lit : L'ÉVANGILE ÉTERNEL. Au milieu du portique, formant le titre : LA SAINTE/BIBLE/*interpretée par* JEAN/DIODATI. Au bas des deux colonnes est un sujet au-dessous duquel on lit à droite : PREN ET MANGE; et à gauche : OYEZ CETTVI-CI. M.DC.XLIIII. *Bosse in. et fe.*
H. 0,305. L. 0,182.

59 En haut, le Christ en croix, et au-dessous on lit : BIBLIA SACRA. Plus bas, deux prophètes soutiennent des tables sur lesquelles est écrit le verset suivant : *Diliges Dominum Deum tuum/et proximum tuum sicut te ipsum. Mat.* 22. — PARISIIS/*excudebat* ANTONIUS VITRÉ/*M.DCLII.*

Pièce anonyme.

H. 0,129. L. 0,068.

60 Sur le panneau du milieu on lit : LE/NOUVEAU/TESTAMENT. *C'est-à-dire/la nouvelle alliance/de nostre seigneur/Jésus-Christ/.* Au-dessous, la charité ayant à côté d'elle deux enfants, et au bas : *se vend à Charenton*/PAR ANTOINE CELLIER.

Pièce anonyme.

H. 0,118. L. 0,067.

61 Portique cintré par le haut, sur lequel une main du XVIIe siècle a écrit sur l'épreuve du Cabinet des estampes de Paris : *Le Nouveau Testament, c'est-à-dire la nouvelle alliance de nostre seigneur Jésus-Christ. Se vendent à Charenton par Anthoine Cellier.* Peut-être est-ce un titre différent, et avant la lettre, de l'estampe citée au n° précédent.

Pièce anonyme.

H. 0.119. L. 0,076.

62 Dans le haut de l'estampe, deux anges tiennent un livre ouvert et supportent un encensoir surmonté d'une banderole sur laquelle on lit : OFFRE LOVANGE ; et sur le livre : *Toutes gens louez le seigneur, tous peuples chantez son honneur ;* et au-dessous : LES PSEAUMES *de* DAVID *en rime Reveues par I. Diodati.*

Pièce anonyme.

H. 0,122. L. 0,069.

63 David, à genoux, joue de la harpe; dans le haut de l'estampe, on lit : LES PSEAUMES DE DAVID ; et au-dessous : *Se vend à Charenton* PAR ANTHOINE CELLIER. *Toutes nations/louez l'éternel/tous peuples/celebrez le./Ps.* 117. *Toutes gens/louez le seigneur/tous peuples/chantez son honneur.*

Pièce anonyme.

H. 0,114. L. 0,070.

64 Judith tient de la main droite le couteau avec lequel elle vient de frapper Holopherme ; on lit sur ce couteau : LA FEMME FORTE ; sur un rayon de lumière à gauche : *Viriliter age;* et au bas:

IVDITH, *Explicquée dans les prédications du Sr Lescalopier con^er aumosnier et prédicateur ord^re de sa maj^té*. A PARIS. *Chez P. Rocolet imp. et libraire ordinaire du Roy. Au palais.* M.DCXLV. *Auec privilège et aprobation.* A.B.

H. 0,169. L. 0,106.

65 Titre composé d'un médaillon central, entouré de douze autres médaillons; on lit sur celui du milieu : P. F./JOANNIS DE REYROLES/*ord. minimor. S. Francisci de Paula*/IN PROPHETAM/ZACHARIAM/QUÆSTIONES LITERALES/ET MORALES/*Quibus innumeræ difficultates ab/aliis Interpretibus intactæ noua/methodo elucidantur/cum indice quadruplici/I. Sectionum et quæstionum. II. Concionum/dominicalium Quadragesimalium, festi-/-uarum, etc. III.Locorum S. Scripturæ./IV. Rerum et uerborum.* Les autres médaillons contiennent des sujets au haut desquels est l'indication du chapitre dont ils sont tirés. On lit au bas : *Cum privilegio Regis.* —*ABosse in. et fecit.*, et au-dessous : PARISIIS, *apud Sebastianum Csappelet via Jacobœa sub signo rosarii. M.DC.XXXI.*

H. 0,300. L. 0,200.

66 A droite, la Mort avec sa faux appelle au tombeau le riche et le pauvre ; on lit sur une feuille qu'elle tient de la main gauche : *Qui croit,/il passera de/la mort à la/vie.* Dans le haut, un ange tient une banderole sur laquelle sont écrits ces mots : LES CONSOLATIONS DE L'AME FIDÈLE/CONTRE LES FRAYEURS DE LA MORT. On lit sur un rayon de lumière qui part du haut de l'estampe : *Bien heureux sont les morts qui meurent au Seigneur;* et au bas : A PARIS, *chez Antoine Cellier,* rue de la Harpe.

Pièce anonyme.

H. 0,204. L. 0,142.

67 Jésus-Christ, debout dans un paysage, est entouré d'animaux ; On lit au haut sur une banderole : LA SOLITVDE/CHRESTIENNE ; et au-dessous : *ABosse inu. et fecit;* puis, au bas : A PARIS, *chez C. Savreux libr. du chapitre, auec approbation et priuilège.* 1658.

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant toutes lettres.

2° L'état décrit.

H. 0,114. L. 0,065.

68 Le Christ, assis sur un trône, tient sa croix de la main

gauche; à ses pieds sont plusieurs savants écrasant les hérétiques.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° On lit sur une banderole fixée au haut de la croix: L'OECONOMIE DE LA VRAIE RELIGION, sur un rouleau que tient un homme à gauche : *Morale* sur une sphère : *Physique*, sur un livre ouvert : *Politique*, à droite : *Heresie*, *Idolatrie*, *Atheisme;* l'homme sur la couronne duquel on lit, *Atheisme* prononce ces paroles : *vicisti galilee.* Puis au bas de l'estampe : *avec priuilège. — ABosse fe.*

H. 0,206. L. 0,130.

69 Au haut, le Christ distribue des couronnes à différents monarques qui sont à ses pieds; derrière le Christ, une banderole sur laquelle on lit : PER ME REGES REGNANT. Puis, au milieu l'estampe : DE LA MONARCHIE DV VERBE INCARNÉ. *Par le P. Zacharie de Lysieux, prédicateur capucin.* Puis, au-dessous : A PARIS *chez la veusue N. Buon ruë St-Jacques* 1638. *Auec priuilège et approbation. La Hyre inu. — ABosse fe.*

H. 0,176. L. 0,120.

70 On lit sur le fût d'une colonne : TH. *a* KEMPIS *de* IMITATIONE CHRISTI *libri quatuor;* et au-dessous : LEIDÆ *et veneunt* PARISIIS *aput* C. ANGOT *viâ Iacobea.*

Pièce anonyme.

H. 0,054. L. 0,038.

71 Le Christ et la Vierge, portant chacun une croix, supportent une draperie sur laquelle on lit : TH. *a* KEMPIS DE IMITATIONE CHRISTI *libri quatuor;* et au-dessous : LEIDÆ *et veneunt* PARISIIS, *aput* C. ANGOT, *viâ Iacobea.*

Pièce anonyme.

H. 0,079. L. 0,043.

72 Dans un cartouche placé au centre de l'estampe et dans un encadrement , on lit le titre suivant : DIVERSES PREUVES/*qui font voir que les payens/ont iniustement voulu donner/à quelques unes de leurs Idoles/des attributs, et respects qui/appartiennent au véritable Dieu/diuisées en trois parties./Par M. Paul Vigeon parisien/ Prestre beneficier en l'Église/cathédrale de Mascon./ut ex spoliis profanorum erigantur/vero regi Trophœa. reg. 2. c. 12. v. 30./ auec une explication de quatre deuises/d'une âme perseuerante en Dieu lequel/est donné à connoistre par les/estres créez.* A PARIS/*chez*

*Jean Hénault, libraire Iuré, rue/St-Jacques, à l'Ange gardien, et S. Raphael/*v. m.d.c.l.ix./*auec priuil. et approbation.*

Pièce anonyme.
H. 0,165. L. 0,104.

73 Dans le haut, la Vierge est assise sur un fronton; on lit au-dessous : a la reine/*du monde Saint.* Plus bas, dans des médaillons, on voit, à droite : un évêque, un magistrat et un laboureur en prières; et à gauche : un roi, un guerrier et un bourgeois aussi en prières. Entre ces médaillons, il y en a un septième sur lequel on lit : le monde saint; et au bas : a paris, *chez la vesue Pierre Cheualier rue St-Jacques/et Jean de Caille, imp. du Roy, au puits certain/.Auec approbation et priuilège du Roy.*

Pièce anonyme.
H. 0,140. L. 0,081.

74 A droite, un ange agenouillé sur une pierre écrit avec une flèche, sur une pyramide, ces mots : *Spiritus Sanctus superveniet in te./non erit Impossible apud Deum omne verbum./Quod in ea natum est de Spiritu Sto est.* On lit sur la pierre qui supporte l'ange : *hic aperuit mysterium, Consilii æternj*; dans le haut, trois anges soutiennent une banderole contenant ces paroles : VIRGINI ANTE PARTUM, VIRGINI IN PARTV, VIRGINI POST PARTVM. La pierre qui supporte la pyramide a cette inscription : LE MYSTÈRE de la pureté accomplie EN LA MÈRE DE DIEU.

Pièce anonyme.
H. 0,161. L. 0,107.
Cette pièce est copiée de Claude Mellan et les quelques changements qu'elle offre ne consistent qu'en des détails insignifiants.

75 Saint Paul remet une lettre à une femme qui représente la Ville de Rome; dans le fond, on aperçoit Corinthe; on lit en haut, sur une banderole soutenue par deux anges : paraphrase de godeav svr l'epistre de s. pavl avx romains *seconde édition corrigée et augmentée;* et au bas : a paris. *Chez* iean camvsat, *ruë St-Jacques à la Toyson d'or. Auec priuilège et approbation.* 1636.

Pièce anonyme.
On connaît deux états de cette planche.
1° L'état décrit.
2° L'inscription qu'on lisait au haut sur la banderole a été remplacée

par celle-ci : PARAPHRASE SUR L'EPISTRE DE SAINT PAVL AVX ROMAINS PAR ANT. GODEAV EVESQUE DE GRASSE. II[e] *édition.*

H. 0,120. L. 0,070.

Cette planche est d'après Daniel Rabel qui l'a aussi gravée pour être mise probablement en tête de la première édition de cet ouvrage.

76 Saint François de Sales tient de la main droite un cœur enflammé; il est à genoux devant l'Enfant Jésus, qui lui montre sa croix. On lit sur une console : INTRODUCTION A LA VIE DEVOTE.

Pièce anonyme.

H. 0,103. L. 0,062.

77 On lit sur une console surmontée d'ornements : *Les*/PENITENTS/*et*/PENITENTES/*par*/JACQUES CALLOT/; et au-dessous : *Auec priuilège du Roy* ; puis, au bas : *Israel ex.*

Pièce anonyme.

H. 0,063. L. 0,042.

78 On lit sur un nuage au-dessus duquel sont les clefs de saint Pierre : PRATIQVES DE PIÉTÉ CATHOLIQVE *selon l'esprit de l'Église, prises des Épitres et des Évangiles des dimanches et fêtes de toute l'année, pour servir de préparation à la communion par* M. I. AVVRAY, *prestre.* Sur une banderole, au haut de l'estampe : *Ut innotescat per ecclesiam multiformis sapientia Dei. Ephes.* 3. A la gauche et à la droite, au-dessous du nuage, on voit un lion et un bœuf ailés, et au-dessus plusieurs roues sur lesquelles se lisent différentes devises; sur un piédestal placé au milieu, on lit : *Sancta sanctis;* et au-dessous : A PARIS *chez S. Huré ruë St-Jacques au Cœur bon. Auec priuilège et approbation.* 1655.

Pièce anonyme.

H. 0,123. L. 0,076.

79 Dans le haut de l'estampe, la Charité entourée d'enfants; on lit au milieu sur une draperie : L'AVMOSNE CHRESTIENNE, et au bas : *à Paris/chez la veusue Martin Durant/et Jean le Mire/* M.VIC.LI. *ABosse fe.*

H. 0,116. L. 0,068.

80 Titre composé d'ornements en forme d'ostensoir , au milieu duquel on lit : EVACVATVM EST SCANDALVM CRVCIS. Au-dessous : *Cum priuileg. Regis* ; et au bas : *Israel excudit Parisiis.*

Pièce anonyme.

H. 0,093. L. 0,049.

81 On lit au milieu sur un cartouche : EXERCICE/PIEVX/DE/

M.D.CH. *Pour chacun jour/de la/sepmaine ;* et au-dessous : A PARIS/ *chez/P. Rocolet/ABosse inu./et fe.* A gauche, S. HONORÉ crossé et mitré ; et à droite, S. ANNE montrant à lire à la Vierge.

H. 0,088. L. 0,058.

82 Un ange protégé par un bouclier sur lequel on lit : PSEAVMES POVR LE ROY, vient séparer deux monarques armés. On lit au bas : *Bosse fe. aqua f.* A PARIS. M.DCXXXVII; puis, au-dessous : *chez Jean Camvsat, rue St-Jacques, à la Toyson d'or.*

H. 0,092. L. 0,055.

83 Dans le haut, la Vierge et l'enfant Jésus; deux saints déroulent une feuille sur laquelle on lit : DIVRNALE CARTVSIENSE *cum paruo officio Beatissimæ Virginis Mariæ septem Psalmis pœnitentialibus et officio defunctorum*; puis, au bas : *Parisiis. Sumptibus Viduæ M. du Puis via Jacobæa. E. Le Sueur in. sub signo Coronæ* 1655. — *ABosse fe.*

H. 0,080. L. 0,047.

84 Au haut de l'estampe, deux anges soutiennent des armoiries, et une draperie sur laquelle on lit : CONSTITVTIONS *pour les religieuses benedictines de la Réforme d'Auxerre.* A gauche, un évêque, au-dessous duquel on lit : *Institutor;* et derrière lui, un autre évêque à côté duquel on voit : *Restitutor;* à droite : *S. Benoit* et *Ste Scholastique.* Dans le fond, on aperçoit le monastère.

H. 0,123. L. 0,076.

85 Deux anges chantent les louanges du Seigneur; au milieu d'eux, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe; on lit sur une colonne qui se trouve au-dessous : PARVA CHRISTIANÆ PIETATIS OFFICIA *per Christianissimum Regem* LVDOVICVM XIII *ordinata. Parisiis Typograph. Regis.* 1642.

Pièce anonyme.

H. 0,087. L. 0,055.

86 Au milieu de l'estampe, dans une bordure ovale, le portrait de Jeanne Absolu, au bas duquel on lit : MODELE/*de la* PERFECTION *religieuse/en la vie de la vénérable mère/*IEANNE ABSOLU *dite de St Sauveur/Religieuse des hautes bruyères II édition/par* M. I. AUVRAY *prestre.* Aux deux côtés de la bordure, on voit, à gauche un religieux, et à droite un ange tenant un cœur enflammé. On lit au bas du portrait : UN DIEU ET RIEN PLUS ; et au-

dessous : *à Paris chez la veusve de S. Huré et S. Huré rue St-Jacques au Cœur bon.* 1656.

H. 0,186. L. 0,121.

87 Dans le haut, la Visitation ; à gauche, *S. Avgvstin;* à droite, *B. F. de Sales.* On lit au milieu : RÈGLES *de S. Augustin et Constitutions de la Visitation.* A PARIS. M.DC.LIII.

Pièce anonyme.

H. 0,087. L. 0,049.

88 Un cartouche ovale, sur lequel on lit : VITA *et Regula F.F. Ordinis Minimorum Sti Francisci de Paula,* est entouré de quatre médaillons symboliques avec des devises ; dans le haut, saint François de Paule, qui tient une couronne au milieu de laquelle on voit : *Charitas.* On lit au bas : PARISIIS *apud Fiacrium Dehors M.DC.XXXI;* et au-dessous : *ABosse in. et fecit.*

H. 0,091. L. 0,053.

(*La suite au prochain numéro.*)

GEORGES DUPLESSIS.

DOCUMENTS INÉDITS
SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XII

Déclaration du Roi, concernant les Arts de Peinture et Sculpture, donnée à Versailles, le 10 *avril* 1778 (1).

« Louis, par la grace de Dieu, roi de France et de Navarre : A tous « présens et à venir, Salut. Les Arts de Peinture et de Sculpture, qui font « partie des Arts libéraux, ont été destinés dans tous les temps, chez les « peuples les plus éclairés, à concourir à la gloire nationale par des mo- « numens qui conservent la mémoire des actions vertueuses, des travaux « utiles et des hommes célèbres. Les mêmes Arts contribuent encore à « l'avantage ainsi qu'à la perfection de la plupart des Arts d'industrie, et « à rendre plusieurs branches de commerce plus étendues et plus floris- « santes. C'est par ces motifs que, transportés d'Italie en France par « François Ier, ils ont été depuis chéris et particulièrement protégés par « la plupart des Rois nos prédécesseurs, et surtout par Louis XIV et par « Louis XV, notre très-honoré seigneur et aïeul de glorieuse mémoire. « Par une suite de cette protection et des encouragemens qu'ils ont reçus, « ces Arts nobles se sont de plus en plus perfectionnés et répandus dans « notre Royaume ; ils ont produit un très-grand nombre de monumens

(1) M. A. Champollion-Figeac a trouvé dans les archives de plusieurs départements cette Déclaration du Roi, qui fut envoyée en ampliation aux Académies et écoles provinciales, mais qui ne paraît pas avoir été imprimée, soit à part, soit dans un recueil d'ordonnances. Au surplus, la plus grande partie de ladite Déclaration est la reproduction textuelle d'une autre *Déclaration du Roi en faveur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, donnée à Versailles, le 15 mars 1777 (Paris, de l'Impr. royale, 1777, in-4°). Malgré la similitude de ces deux pièces, nous croyons utile de publier la seconde, qui offre des dispositifs tout à fait nouveaux et assez curieux ; nous avons indiqué par des guillemets les passages qui se trouvent également dans la première Déclaration.

(*Note de la Rédaction.*)

« et d'ouvrages qui attestent leurs progrès, et ont servi à embellir notre « capitale, nos principales villes et nos Maisons Royales. Ces avantages « auraient dû assurer à la Peinture et à la Sculpture une distinction par- « ticulière, et faire jouir ceux qui les exercent des mêmes droits dont « jouissent ceux qui font profession des Arts libéraux ; c'est pourquoi, « par notre édit du mois d'août 1776, portant nouvelle création de « Communautés d'Arts et Métiers, nous aurions déjà fait connaître que « les Arts de Peinture et de Sculpture ne doivent point être confondus « avec les Arts méchaniques, et nous leur aurions rendu cette liberté « dont ils eussent dû jouir dans tous les temps. Néanmoins l'intérêt que « nous prenons à tout ce qui peut honorer et encourager des Arts aussi « estimables et aussi utiles, ainsi qu'à tout ce qui peut contribuer à la « prospérité de nos peuples, nous a fait juger digne de notre attention « de manifester plus expressément notre volonté sur ce sujet, et d'ac- « corder à ces Arts des distinctions particulières et des encourage- « mens propres à les diriger vers leur but et leur perfection. Voulant « donc spécialement protéger ceux de nos sujets qui cultivent et cultive- « ront les Arts de Peinture et de Sculpture d'une manière libérale, et les « porter à de nouveaux efforts pour mériter des graces par l'emploi ho- « norable de leurs talens, nous avons jugé à propos d'établir dans cette « Déclaration toutes nos vues sur ce sujet » et autres à ce nous mouvant, de notre science, pleine puissance et autorité royale, avons dit, déclaré et ordonné et par ces Présentes, signées de notre main, disons, déclarons et ordonnons, voulons et nous plaît ce qui suit :

« Article premier. — Les Arts de Peinture et de Sculpture seront et « continueront d'être libres tant dans notre bonne ville de Paris, que « dans toute l'étendue de notre Royaume, lorsqu'ils seront exercés d'une « manière entièrement libérale, ainsi qu'il sera expliqué par les deux « articles ci-après : voulons qu'à cet égard ils soient parfaitement assi- « milés avec les lettres, les sciences et les autres Arts libéraux, spécia- « lement l'Architecture, ensorte que ceux qui voudront exercer de cette « manière les susdits Arts, ne puissent, sous quelque prétexte que ce « soit, être troublés ni inquiétés par aucun corps de Communauté ou « Maîtrise.

« II. — Ne seront réputés exercer libéralement les Arts de Peinture « et de Sculpture, que ceux qui s'adonneront, sans aucun mélange de « commerce, à quelqu'un des genres qui exigent, pour y réussir, une « connaissance approfondie du dessin et une étude de recherche de la « nature, tels que la Peinture et la Sculpture des sujets historiques,

« celle du Portrait, le Paysage, les Fleurs, la Mignature et les autres « genres desdits Arts qui sont susceptibles d'un degré de talent capable « de mériter à ceux qui les possèdent, l'admission à l'Académie Royale « de Peinture et de Sculpture.

« III. — A l'égard de ceux qui, indépendamment de l'exercice de ces « Arts, ou sans les exercer personnellement, voudront tenir boutique « ouverte, faire commerce de Tableaux, Desseins, Sculptures qui ne « seraient pas leur ouvrage, et débiter des couleurs, dorures et autres « accessoires des Arts de Peinture, Sculpture, qui s'immisceraient enfin, « soit directement, soit indirectement, dans l'entreprise de peinture, « sculpture de bâtiments ou d'autres ouvrages de ce genre susceptibles « d'être appréciés et payés au toisé, ils seront tenus de se faire recevoir « dans la Communauté des Peintres, Sculpteurs, établie par notre Édit « du mois d'Août mil sept cens soixante seize, ainsi que de se conformer « aux dispositions de cet Édit.

« IV. — Dans la vue de donner à notre Académie de Peinture et « Sculpture établie à Paris, une marque spéciale de notre protection, « nous ordonnons qu'à l'avenir, et dans toute l'étendue de notre Royaume, « elle soit distinguée de toute autre Académie des mêmes Arts, qui pourra « être dorénavant établie, tant par l'honneur d'être sous notre protection « immédiate, que par le titre d'Académie Royale de Peinture et Sculpture, « première et principale : voulons qu'elle soit regardée comme la mère « et l'appui de toutes celles qui seront dans la suite établies pour l'exer- « cice de la Peinture, Sculpture et Arts en dépendans, et qu'elle soit leur « guide en tout ce qui concernera la culture et l'enseignement desdits « Arts.

« V. — Les Peintres et Sculpteurs admis dans notre Académie Royale « de Peinture et Sculpture établie à Paris, pourront seuls prendre le « titre de Peintres, Sculpteurs du Roi; défendons à tout autre Artiste de « se donner la susdite qualité.

« VI. — Renouvellons, en tant que besoin, les dispositions des lettres « Patentes du mois de Novembre mil six cens soixante seize, concernant « l'établissement des Académies de Peinture et Sculpture dans les princi- « pales villes de notre Royaume; voulons en conséquence que le Directeur « et Ordonnateur général de nos Bâtiments, Jardins, Arts, Académies et « Manufactures Royales, comme chargé spécialement par nous du soin « de veiller au progrès desdits Arts, soit le chef et le protecteur unique « des Académies qui seront à l'avenir établies dans notre Royaume, pour « pratiquer et enseigner les Arts de Peinture et Sculpture et autres en

« dépendans; qu'il leur donne, autorise et confirme leurs Statuts et Rè-
« glemens, sans qu'il soit besoin à cet effet d'autre acte de notre
« volonté. »

VII. — La réputation méritée par d'excellens ouvrages étant le but principal que doivent se proposer les Artistes, à l'effet de prévenir le tort qu'ils recevraient si l'on faisait paraître sous leur nom des ouvrages qui ne seraient pas d'eux, ou si l'on défigurait à leur insçu ceux qui en seraient, nous avons jugé à propos de faire défense à tous Graveurs et autres de faire paraître aucune estampe sous le nom d'aucun des Artistes, membres des Académies qui pourront être désormais établies dans les provinces sous la direction de notre Académie Royale, première et principale, sans la permission desdits Artistes, ou à leur défaut, celle de l'Académie dont ils auront été membres; comme aussi défendons à tous Graveurs de graver, contrefaire les ouvrages des Graveurs desdites Académies, ou d'en vendre des exemplaires contrefaits en telle manière et sous tel prétexte que ce puisse être, à peine, contre chacun des contrevenans, de telle amende qu'il sera vu appartenir, de confiscation tant des exemplaires contrefaits, que des planches gravées et autres ustensiles qui auront servi à les contrefaire ou imprimer, ainsi que de tous dépens, dommages et intérêts envers les parties intéressées.

Faisons pareillement, et sous les mêmes peines, inhibitions à tous Sculpteurs et autres, de quelque qualité ou condition, et sous quelque prétexte que ce puisse être, de mouler, exposer en vente, ni donner au Public aucun des ouvrages des Sculpteurs de nos Académies et Écoles provinciales, ni copie d'iceux, sans la permission de leur auteur, ou à son défaut, celle de l'Académie dont il est membre.

VIII. — Pour que ceux qui seront chargés des principaux détails de la conduite des Académies et Écoles académiques susdites, aient moyen de vaquer à leurs fonctions avec toute l'attention et l'assiduité possibles, nous déchargeons le Directeur, le Recteur, son adjoint, les Professeurs, le Secrétaire et le Trésorier, de toute tutele, curatele, guet et garde. Si donnons en Mandement, à nos amés et féaux Conseillers les Gens tenant notre Cour de Parlement de Rouen, que notre présente Déclaration ils aient à faire lire, publier, registrer, et le contenu en icelle garder, observer et faire exécuter pleinement, paisiblement et perpétuellement nonobstant tous Édits, Ordonnances, Déclarations, Arrêts, Lettres Patentes à ce contraires, auxquelles nous avons dérogé et dérogeons : car tel est notre plaisir; en témoin de quoi nous avons fait mettre notre scel à cesdites présentes. Donné à Versailles le dixième jour d'Avril, l'an de

grace mil sept cent soixante dix huit et de notre Règne le quatrième.

Signé : Louis, et plus bas : Par le Roi, *signé :* Bertin, avec paraphe. *Visa :* Hue de Miromesnil. Et scellée d'un grand sceau de cire verte, en lacs de soie rouge et verte.

Vu par la Cour, les Chambres assemblées, la Déclaration du Roi donnée à Versailles le 10 Avril 1778, concernant les Arts de Peinture et Sculpture ; Ordonnance de la Cour, en date de ce jourd'hui, portant soit communiqué au Procureur général du Roi ; les conclusions d'icelui ; et ouï le Rapport du sieur de Doublemont, Conseiller rapporteur ; tout considéré :

La Cour, les Chambres assemblées, a ordonné et ordonne que ladite Déclaration du Roi sera registrée ès Registres de la Cour, lue, publiée, l'audience de la Cour séante, imprimée et affichée, pour être exécutée selon sa forme et teneur, et vidimus d'icelle envoyés dans tous les bailliages du ressort, pour y être pareillement lus, publiés, enregistrés, affichés et exécutés à la requête et diligence des substituts du Procureur du Roi auxdits sièges, lesquels sont tenus de certifier la Cour dans quinzaine des diligences qu'ils auront pour ce faites. A Rouen, en Parlement, le dix neuf Mars mil sept cent soixante dix neuf.

Par la Cour : *Signé :* Bréant.

Lue, publiée, la grande audience de la Cour séante, ouï et ce requérant le Procureur général du Roi, pour être exécutée selon sa forme et teneur, suivant et aux termes de l'Arrêt de la Cour rendu, les Chambres assemblées, le dix-neuf de ce mois. A Rouen, en Parlement, le vingt trois Mars mil sept cent soixante dix neuf.

Signé : Bréant.

CORRESPONDANCE.

SUR DEUX TABLEAUX DE HUBERT ROBERT.

Mon cher directeur,

Le samedi 28 février de cette année, eut lieu, à l'hôtel de la rue Drouot salle 2, la vente sans catalogue de M. B***. J'y ai vu adjuger un tableau de Hubert Robert, que j'aurais décrit avec empressement dans mes articles sur les peintures du vieux Paris, si j'en avais eu connaissance quelques mois plus tôt.

J'ai signalé dans cette *Revue* (n° d'octobre 1856) une toile de cet artiste, représentant les exhumations faites dans l'église des SS. Innocents, toile adjugée, en octobre 1852, pour 310 francs, à *Mahmoud-Bey*, si le nom égyptien de l'acquéreur (cité d'après le renseignement de l'expert de la vente) n'est pas un nom imaginaire.

Or, le sujet du tableau qui va nous occuper est identiquement le même. Était-ce un double ou une copie de celui vendu en 1852? était-ce précisément le même qui reparaissait à l'hôtel des commissaires-priseurs? C'est ce que je ne saurais décider.

Celui en question mesure approximativement (hors cadre) 125 centim. de large, sur 105 de haut. Il ne porte pas de signature visible, mais la touche de l'artiste est reconnaissable pour qui a vu souvent de ses œuvres. Quant au sujet, que l'affiche n'expliquait pas, il m'a été aisé de le reconnaître, guidé par le souvenir de quatre dessins que je décrirai un jour. Le spectateur, transporté dans la nef de l'église des Innocents, assiste aux exhumations des anciennes tombes que recélaient ses caveaux.

Cette peinture est remarquable sous le rapport du coloris et de l'agencement des trente et un personnages qui l'animent. Robert a rendu avec habileté l'effet de la lumière qui, s'introduisant par la porte ouverte du fond, glisse sur les vieilles parois grisâtres et les voûtes à nervures, puis va se perdre, par des dégradations bien ménagées, dans les profondeurs des bas-côtés.

La porte mentionnée ouvre sur le cimetière, dont il ne restait plus alors (vers 1788) qu'un portique refait sous Louis XIV et surmonté de hautes maisons, ayant vue, au nord, sur le cimetière, au sud, sur la rue

de la Ferronnerie. On aperçoit ici une portion de ce rang de maisons (encore debout à cette heure).

Ce tableau nous atteste, s'il est fidèle, que l'église des Innocents, reconstruite sous Charles V ou Charles VI, était, à l'époque de sa démolition, dans un véritable état de décrépitude. Ses parois nues, sillonnées de toutes parts de profondes lézardes, étaient peu remarquables. La plupart des chapiteaux de ses piliers n'avaient même jamais été achevés, et l'on y découvrait à peine quelques traces de ces légères broderies de pierre qui paraient avec tant de coquetterie les édifices religieux du XIVe siècle. C'est donc un monument dont la disparition doit peu nous affliger.

Sa partie la plus pittoresque, c'était, je crois, les tribunes (*triforium*) ouvertes au-dessus des grands arcs en ogive de la nef. Ces tribunes formaient trois petites arcades, retombant chacune sur deux colonnettes disposées, non pas de front, mais l'une devant l'autre.

Le mur du fond, le même qui, du côté du cimetière, constituait le pignon de la façade, offre ici à l'intérieur une hideuse surface, criblée de trous où s'engageaient, je pense, des poutres qui soutenaient un orgue. La porte principale est une simple baie rectiligne, séparée au sommet, par un linteau de pierre, d'une autre ouverture, très-basse et munie de barreaux de fer ou de bois, comme on en voit au-dessus des entrées de certaines maisons sans portes cochères. Le vantail de bois, que le jour éclaire de profil, est décoré de sculptures, mais les lignes en sont trop vagues pour qu'on puisse en deviner les sujets.

Quelques planches, jetées à plat sur des gravois, établissent une communication du dehors à l'intérieur, et indiquent par leur pente que le pavé de l'église était plus bas que le sol du cimetière. Quelques femmes, d'humble condition, passent sur cette espèce de pont, pour venir assister aux travaux. A droite de la porte, dans l'ombre, est allumé un petit feu, devant lequel se tiennent deux ou trois gamins et un garde de la ville, coiffé d'un tricorne et couvert d'un manteau. Plus loin, le mur est percé d'une petite baie fermée de planches, laquelle, du cimetière, introduisait dans le bas-côté septentrional de l'église.

A la droite du tableau, sont accumulées, sur plusieurs plans, des tombes de pierre, décorées d'inscriptions et de sculptures en creux ou en relief. On y remarque aussi de grandes boiseries couvertes d'ornements gothiques et de saintes effigies.

Sur la gauche, on compte dix-neuf personnages des deux sexes, figurant, les uns en qualité de travailleurs, les autres à titre de curieux. Plus

d'une tête offre un type italien : c'est que Robert, le peintre mélancolique des tombeaux et des ruines, se plaisait à réchauffer ses compositions par ses souvenirs de Rome ou de Naples. Il y a dans les poses de plusieurs personnages qui épient les progrès des fouilles un peu de prétention, et, dans leurs traits, une émotion d'un dramatique un peu exagéré.

Sur le devant, quatre ouvriers tirent avec effort des entrailles du sol un lourd cercueil de plomb, qui, renflé du côté de la tête, affecte la forme d'un buste : c'est vers ce cercueil que convergent les regards d'une partie des spectateurs du premier plan.

Ce tableau réunit évidemment un double mérite : il intéresse l'artiste et l'antiquaire ; on admira, surtout après l'adjudication (car alors seulement il se trouva exposé à un jour favorable), ses effets de lumière et de perspective, et on lui attribua une valeur de *mille* francs. Néanmoins il avait été adjugé pour *trois cents* à un amateur, M. Burat, si mes oreilles ont bonne mémoire.

A coup sûr, vous allez vous demander pourquoi, en ma qualité de collectionneur passionné de portraits du vieux Paris, je n'ai pas risqué quelques enchères sur cette toile, d'une valeur intrinsèque bien réelle ; en voici les motifs. D'abord, j'ai peu de sympathie pour tout ce qui offre une large surface mal garnie ; je n'aime pas les grands tableaux, dont les détails pourraient occuper un espace deux ou trois fois moindre ; je hais les énormes in-folio, dont le format in-12 renfermerait à l'aise toute la matière ; j'abhorre les longs discours de vingt pages, dont toutes les idées pourraient être concentrées en vingt lignes.

Dans un petit appartement bourgeois, comme est le mien, une grande toile est une sorte d'épouvantail, et je n'accorderais de bon cœur un pan entier de ma chambre qu'à celle dont la dimension serait franchement en rapport avec la multiplicité des détails y contenus.

Or, il n'en était pas ainsi de celle de notre ami Robert. Réduite de moitié, elle eût acquis à mes yeux une valeur double. Ces vastes murailles nues, ces voûtes habilement éclairées, mais d'où la lumière ne fait jaillir aucun ornement remarquable, ces hauts piliers, ces pierres tombales qui se pressent, tout cela ne fournissait en somme aucun document précis, appréciable, malgré l'immensité des proportions. Un petit tableau de Peter Neefs, représentant le même sujet et dix fois moins étendu, nous en apprendrait tout autant, peut-être davantage.

Si Robert eût indiqué tous les détails que comportait la dimension de son châssis, on eût déchiffré en nombre des épitaphes, des blasons, des effigies de personnages, sur toutes ces dalles tumulaires, sur tous ces

panneaux de chêne; on y eût reconnu peut-être la tombe en marbre noir et la statue de cuivre d'Alix-la-Bourgotte, la recluse que vénérait Louis XI. Par malheur, Robert tenait à prendre ses coudées franches; il choisissait souvent une toile spacieuse, brossait avec rapidité, étendait largement ses couches bistrées, sans retoucher, sans empâter, sans s'arrêter à rendre avec précision et netteté ce qu'il nommait sans doute des *minuties*, ce que nous appellerions aujourd'hui des détails importants.

Autre raison : j'aurais assurément passé sur les inconvénients de l'ampleur du tableau, et fait, pour l'acquérir, un grand sacrifice, s'il n'eût existé nulle part aucune représentation du même sujet; mais tout au contraire, je le repète, j'ai à signaler quatre curieux dessins, d'après nature, de l'intérieur de l'église des Innocents, non compris celui gravé dans la *Statistique monumentale*.

L'œuvre de Robert était encadrée d'une large bordure qui ajoutait encore à l'embarras de lui trouver une place. Cette bordure, décorée de volutes évidées, n'était pas, hélas! en bois sculpté du temps, mais bien en plâtras doré, en pâte fragile, dont il se détache quelque morceau, presque à chaque déplacement.

Huit jours après la susdite vente, le 7 mars, j'eus occasion de voir, chez un marchand de tableaux de la rue de Seine, une autre toile du même artiste, de la même dimension à peu près, mais plus stérile encore sous le rapport des détails. Ce tableau *sous crasse*, d'environ 150 centimètres de haut sur 1 mètre de large, est, assure-t-on, signé au bas, mais je n'ai rien pu déchiffrer sous la susdite *crasse*, si vénérée de quelques amateurs. Il représente, comme l'indique un cartouche rapporté au sommet de la bordure, « l'incendie de l'Hôtel-Dieu, dans la nuit du 29 au 30 décembre 1772. »

Le spectateur est censé placé à la fenêtre d'une des maisons qui bordaient à l'est le pont Saint-Michel. Il a sous les yeux un vaste bâtiment de l'Hôtel-Dieu que dévorent les flammes. Déjà la toiture s'est abîmée, écrasant, selon le récit de Dulaure, plusieurs centaines de malades. Au ciel apparaît le mince croissant de la lune en son dernier quartier. Le vent du nord chasse avec violence, sur la rive opposée (que la perspective ne permet pas de voir), les langues de feu de l'incendie et une pluie ignée de flammèches. Une lueur sinistre éclaire le Petit-Pont et les levées des quais; la surface liquide du petit bras de la Seine est teinte d'un reflet rougeâtre et sanglant; les habitants des maisons voisines apparaissent tout effarés aux balcons ou sur les terrasses en saillie au-dessus

du fleuve; des mères éplorées se précipitent dans des barques, tenant leurs enfants entre les bras, etc.

L'effet général du tableau peut être fort artistique et rendre la nature dans la perfection; mais, en fait de topographie, je ne vois là aucun renseignement à recueillir; et pourtant on a sous les yeux un point du vieux Paris, tout à fait digne d'intérêt: l'ancien portail terminant du côté du Petit-Pont (qui dès lors ne portait plus de maisons) la *salle jaune*, comme la désigne le plan de la Cité de Delagrive. Ce portail avait été bâti au XIIIe ou au XIVe siècle. Par malheur, bien qu'il figure ici sur une grande échelle, on n'y devine aucun des détails si finement exprimés sur une aquarelle que possède M. Albert Lenoir. On ne voit ici qu'un pignon offrant une vaste superficie bistrée et percé de deux arcades ogivales, dont les voussures sont à peine indiquées; au-dessus de ces arcs est une rosace ou plutôt un trou circulaire sans aucun style d'ornementation. Sur la portion de muraille qui sépare les deux baies, et dans une encoignure, quelques traits fort vagues semblent indiquer des statues.

Tel est ce tableau, que, malgré tout son mérite comme art, je consentirais encore moins à loger que le précédent. C'est un gaillard qui tiendrait chez moi beaucoup de place, et ne me dirait pas grand'chose en fait d'archéologie. Il pourrait décorer avec avantage une de ces vastes pièces que renferment les hôtels du faubourg Saint-Germain ou de la place Royale.

Je citerai encore, par occasion, une toile de moyenne dimension, peinte par Lallemant, vers 1789, représentant la Prise de la Bastille, du côté de l'ouest, ou du Petit-Arsenal. Au premier plan figure, devant la première porte d'entrée, l'épisode de l'arrestation du gouverneur de cette forteresse.

Ce tableau, portant le n° 88 de la vente de M. Marcille, a dû être adjugé le lundi 2 mars. Il en existe une reproduction contemporaine, à l'eau-forte et d'assez grande proportion, que je décrirai un jour. Cet événement, dont nos pères ont fait tant de bruit, a été tant de fois raconté ou traduit par la gravure, que donner sur ce tableau des détails minutieux, ce serait m'engager dans une impasse de lieux communs que je me hâte d'éviter en terminant cette lettre et vous priant d'agréer etc.

A. BONNARDOT.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Correspondance de Frédéric le Grand, relativement aux arts. — L'exportation des objets d'art.—Les religieuses de Montmartre.—Sainte Germaine, par M. Ingres. —Vente Braine à Londres. — Exhibition de Manchester.—Nécrologie.—VENTES PUBLIQUES.

⁂ Le roi de Prusse a fait publier à ses frais deux éditions nouvelles et complètes des OEuvres de Frédéric le Grand. L'une, véritable monument typographique, est de format grand in-4°; destinée à des présents royaux, elle n'a été tirée qu'à 200 exemplaires; elle est magnifiquement imprimée sur un papier fabriqué exprès, et ornée d'un grand nombre de belles gravures. L'autre édition, in-8°, semblable à la première quant à la division des matières et à la correction des textes, a été mise dans le commerce (*OEuvres de Frédéric le Grand*, Berlin, Rodolphe Decker).

On sait combien Frédéric II s'intéressait aux arts. Les volumes de sa Correspondance sont pleins de documents, de faits, de réflexions, concernant les arts et les artistes du temps. Nous en donnerons divers extraits, et voici, pour commencer, quelques passages des lettres du comte de Rottembourg et des réponses de Frédéric (tome X). Ce comte Frédéric Rodolphe de Rottembourg, lieutenant général, était l'ami intime du roi, qui lui dédia, le 11 octobre 1749, son *Épître IV sur les Voyages*. Né le 5 septembre 1710, il mourut à Berlin, le 29 décembre 1751. Au mois de février 1744, il avait été chargé d'une mission diplomatique à la cour de France. Tout en faisant de la politique et de la diplomatie, il s'occupait, au profit de son souverain, des lettres, des théâtres et des arts de la France, comme faisaient, d'ailleurs, partout les agents de Frédéric.

Le comte de Rottembourg à Frédéric II.

« Paris, 30 mars 1744.

« Je vous ai acheté deux tableaux admirables de Lancret, qui sont des sujets charmants et très-gais; ce sont les deux chefs-d'œuvre de ce peintre; je les ai de la succession de feu M. le prince de Carignan, qui les a payés à ce peintre, dans le temps qu'il était encore en vie, 10,000 livres, et je les ai eus pour 3,000 livres, ce qui fait 750 écus de notre monnaie, que je vous prie, Sire, de me faire remettre pour les payer. Je suis

aussi en marché pour vous avoir des Watteaux (*sic*). Il est très-difficile de trouver des tableaux de ces deux maîtres ; mais V. M. se pourra flatter d'avoir deux sujets aussi bien traités et aussi agréables qu'il y en a dudit peintre ; de plus, ils sont d'une belle grandeur pour bien orner votre nouvel appartement, où vous comptez les mettre, ce qui a été fort difficile à trouver, ce peintre n'ayant guère travaillé qu'en petits tableaux...»

Frédéric II au comte de Rottembourg.

« Potsdam, 7 avril 1744.

« . . . . . Quant aux tableaux dont j'ai besoin pour orner mon nouvel appartement, il m'en faut trois; ainsi vous tâcherez d'avoir, avec les deux tableaux de Watteau dont vous êtes en marché, encore un du même maître, mais qui soit d'un travail exquis, et de la même grandeur que les deux autres.

« Si vous trouvez des pommades d'Italie qui sentent bon, des poudres parfumées, de bonnes senteurs, vous me ferez plaisir de m'en apporter, des jambons de neige, de la perce-pierre, et de me commander cent sarments de vigne, dont il peut être 40 de muscat et les autres des meilleures espèces... »

Le comte de R. à Fr.

« Paris 27 avril 1744.

« . . . . J'ai mille peines à trouver des tableaux de Watteau, qui sont d'une rareté extrême. J'étais en marché pour deux pendants; mais on me les voulait vendre 8,000 livres, ce que j'ai trouvé trop cher ; j'espère qu'un de nos amis qui en a deux me les cédera à meilleur compte, et qui sont très-beaux... »

Fr. au comte de R.

« Potsdam, 7 mai 1744.

« . . . . Le prix de 8,000 livres qu'on vous a demandé de deux tableaux de Watteau est exorbitant, et vous avez bien fait de ne pas conclure à pareil marché; aussi n'en ai-je besoin que d'un seul tableau, que vous tâcherez de me faire avoir, s'il est possible, à un prix raisonnable. »

Du comte de R.

« Paris, 17 mai 1744.

« . . . . Je vous ai acheté, Sire, un beau et magnifique tableau de Lancret, représentant le Théâtre-Italien avec toutes sortes de figures agréables et bien finies; il me coûte 1,200 livres. Je cherche quelques tableaux de Watteau; j'en trouve bien quelques de cet auteur ; mais ils ne

sont pas bien finis, et sur ces derniers temps, ces tableaux paraissent comme des essais, ce qui ne fait pas mon affaire. J'espère pourtant que je trouverai encore, avant que je parte, ce que je cherche pour vous. »

Du comte de R.

« Paris, 23 mai 1744.

« . . . Je suis actuellement en marché d'un très-beau tableau de Watteau, pour vous l'avoir à bon marché, ce que j'espère ; en ce cas, je vous l'achèterai, et je vous le rapporterai avec ceux que j'ai déjà pour V. M. »

Au comte de R.

« Sans-Souci, 24 juillet 1747.

« . . . . Les tableaux de Le Moine et de Poussin peuvent être beaux pour des connaisseurs ; mais, à dire le vrai, je les trouve fort vilains : le coloris en est froid et disgracieux, et la façon ne me plaît point du tout. Quant aux Potters (*sic*), j'attends ce qu'en dira Petit pour me déterminer là-dessus. »

Au comte de R.

« 3 mai 1748.

« . . . . J'ai reçu les derniers tableaux de Paris ; il y en a trois de fort beaux, deux médiocres et cinq infâmes. Je ne sais à quoi Petit a pensé ; mais c'est de tous les envois le plus mauvais. »

Voici maintenant quelques notes concernant Houdon (voir dans la Revue, t. Ier p. 157, et livraisons suivantes, l'excellente biographie de Houdon par MM. A. de Montaiglon et G. Duplessis). D'abord, sur le buste du prince Henri de Prusse :

« Pendant son séjour à Paris, en 1784, le prince Henri de Prusse avait fait faire par Houdon son buste en bronze, excellent ouvrage dont il fit présent à ses frères Frédéric et Ferdinand. Celui-ci plaça son exemplaire, après la mort du prince Henri, dans son jardin de Bellevue, en y ajoutant l'inscription : *Il a tout fait pour l'État.* Ce beau buste a été volé il y a quelques années. L'autre exemplaire, heureusement conservé, se trouve dans le palais de S. A. R. le prince Frédéric-Guillaume. »

Puis, sur le buste de Voltaire :

De d'Alembert à Frédéric.

« 30 avril 1779.

« . . . . Je ne sais si j'ai eu l'honneur de mander à V. M. qu'un très-habile sculpteur de l'Académie, nommé Houdon, a fait un buste de Voltaire qui est d'une ressemblance et d'une exécution parfaites. Si V. M.

désirait de l'avoir, je la prie de me donner ses ordres sur cet objet... »

De d'Alembert.

« 19 septembre 1779.

« . . . . L'Académie française possède, Sire, le buste de Voltaire dont j'ai eu l'honneur de vous parler. C'est moi qui le lui ai donné ; mais comme je ne suis pas riche, je n'ai pu le donner qu'en terre cuite. V. M. l'aura en marbre quand elle le voudra ; le buste est de mille écus. Elle pourrait en faire faire deux, un pour elle, et un pour l'Académie de Berlin, qui recevrait sûrement ce buste avec tous les sentiments dus au donateur et à l'original. J'oubliais de dire à S. M. que ce buste est de deux manières, toutes deux très-ressemblantes, l'une à l'antique, avec la tête nue, l'autre avec la perruque, ce qui n'est pas si pittoresque, mais en même temps aide à la ressemblance parfaite ; et c'est de cette dernière manière que je l'ai donné à l'Académie. »

De Frédéric à d'Alembert.

« 7 octobre 1779.

« . . . . Le buste de Voltaire dont vous me parlez me donne grande envie de l'acheter, si ce n'était que la guerre coûteuse dont à peine nous sortons nous a mis à sec pour un temps. Ce serait une affaire pour l'année prochaine, où les plumes commenceront à nous revenir. Vous savez le proverbe : Point d'argent, point de Suisse ; — point d'argent, point de buste. »

⁂ Le comte Pisani, de Venise, a vendu à un Anglais, pour une somme considérable, un grand Paul Véronèse, de superbe qualité, *la Tente de Darius*. Pour ce, le gouvernement autrichien l'a frappé d'une amende de 700,000 zwanzigers, le double du prix de vente. Il est question, non-seulement dans l'Italie dite autrichienne, mais aussi dans les autres États de la péninsule, de ressusciter les lois contre l'exportation des objets d'art, ou d'en créer de nouvelles. Il y a beaucoup à dire sur cette sorte d'*économie politique* appliquée aux arts, sur le libre échange et la libre circulation des tableaux, sur les douanes, sur les amendes contre l'exportation, sur les primes à l'importation, sur les conditions de la propriété privée et de la propriété publique en matière d'art, etc. En Italie on paye une amende quand on exporte un Véronèse ; en France on paye un droit de douane quand on importe un Raphaël ; en Angleterre, au contraire, on accorderait volontiers une prime à l'importation, s'il en était besoin. Comment faire, ici ou là? tel régime qui conviendrait à un pays serait-il favorable à un autre?

La Hollande, en 1828, a donné un exemple qui est peut-être dans le sens véritable de ce qu'il est juste et possible de faire. La fameuse *Leçon d'anatomie,* de Rembrandt, appartenait à une corporation qui voulut la vendre. C'était son droit, comme propriétaire légitime. Le patriotisme hollandais craignit que l'Angleterre, la riche accapareuse, ne lui enlevât un des chefs-d'œuvre de l'école du XVIIe siècle. La ville d'Amsterdam et le gouvernement intervinrent, et finalement l'État acheta le tableau sur une estimation par experts.

⁂ La *Gazette du Languedoc* rapporte la lettre suivante, adressée par M. le comte du Faur de Pibrac à M. le chevalier Du Mège, secrétaire général de la Société archéologique de Toulouse :

« Je ne veux pas terminer mon épître sans vous parler d'un tableau magnifique que j'ai vu dernièrement à Paris. C'est une superbe peinture de M. Ingres, représentant Sainte Germaine s'élevant vers les cieux. La sainte vient de quitter la terre, et elle est portée vers les demeures éternelles dans une auréole de gloire. A sa droite, dans le lointain, on aperçoit le ruisseau du Courbet et la croix de pierre, près de laquelle elle s'arrêtait toujours en allant à l'église; de l'autre côté est le château de Pibrac. La sainte est représentée les mains tombant à droite et à gauche de son corps, les yeux élevés au ciel, et de son tablier s'échappent des fleurs. C'est une délicieuse composition, pleine de foi et de naïveté; il ne fallait rien moins que le pinceau du grand peintre pour ajouter un fleuron de plus à la couronne de sainte Germaine. Ce tableau est le résultat d'un vœu que M. Ingres a fait l'an dernier, à la suite de la guérison miraculeuse qu'il a obtenue pour un de ses neveux. L'état de ce malheureux enfant était désespéré. C'est moi qui ai indiqué sainte Germaine de Pibrac. M. Ingres a écrit huit jours après : « L'effroyable tumeur qui avait résisté dix mois à Velpeau, à Andral et à Cruveilhier, a disparu comme par enchantement. » A l'instant même M. Ingres a accompli le vœu, sur les indications et les renseignements de toute espèce que je lui ai donnés. Ce tableau magnifique est destiné à la ville de Montauban, patrie de M. Ingres. »

⁂ On a vendu, le mois dernier, à Londres, la belle collection de tableaux de M. G.-T. Braine. Quarante-huit tableaux ont produit 200,000 fr. Voici les prix :

Bakhuyzen, une *Mer agitée*, 1,625 fr.; une *Marine*, 1,325 fr. — Berghem, un *Paysage*, provenant de la galerie de M. de Morny, 6,505 fr.; un

autre *Paysage*, 9,250 fr. — Both, un *Paysage*, 1,025 fr.; *Site d'Italie*, 3,385 fr. — Cuyp, un *Paysage avec une rivière*, 2,750 fr. — De Witte, un *Intérieur*, 500 fr. — Dov, un *Intérieur*, 2,385 fr. — Dujardin, *Comédie italienne*, 4,500 fr. — Metsu, un petit *Intérieur*, 800 fr.; un *Intérieur*, 3,885 fr. — Mieris (lequel ?), un *Intérieur*, 1,825 fr. — Netscher (lequel ?), petit *Intérieur* avec personnages, provenant de la galerie de la duchesse de Berri, 2,350 fr. — P. Potter, un petit *Paysage*, 14,850 fr. —Pynaker, un *Paysage*, 1,250 fr. — Ruysdael, un petit *Paysage*, 650 fr. — Teniers, un tableau (?), 5,125 fr.; un *Intérieur de cabaret*, 2,750 fr.— Van der Heyden (?), des *Buveurs*, 2,375 fr. — Van der Neer, un *Clair de lune*, 1,660 fr. — Van de Velde (lequel ?) un tableau, 2,800 fr.; un autre tableau, 2,900 fr. — Van de Velde (Willem), une *Marine*, 6,375 fr. — Van de Velde (Adrien), un *Paysage*, 1,800 fr. — Van Eeckhout, un *Intérieur*, 1,350 fr. — Van Ostade (lequel ?), un petit *Intérieur*, 1,725 fr.; un *Intérieur*, 2,625 fr.; *Paysans buvant et fumant*, 5,075 fr.; un *Intérieur*, 4,625 fr. — Wouwerman (Ph.?), petit *Paysage*, 5,000 fr.; autre petit *Paysage*, 5,000 fr.; *Vue d'un camp*, 3,750 fr.; un *Paysage*, provenant de la galerie de la duchesse de Berri, 8,750 fr. — Wynants, un *Paysage*, 1,350 fr.; autre *Paysage*, 5,250 fr.

Canaletto, une belle *Vue de Venise*, 5,375 fr.; autre *Vue de Venise*, 5,750 fr. — Guardi, le *Grand Canal* à Venise, 1,175 fr.

Titien, l'*Enlèvement d'Europe*, provenant de chez le marquis d'Hertford, 8,125 fr.

Claude Lorrain, un *Paysage*, provenant de chez le marquis d'Hertford, 12,500 fr.; une *Marine*, 1,885 fr. — Greuze, un très-beau tableau, de la collection Pierpoint, 6,000 fr.; une *Tête de jeune fille*, 3,750 fr. — Lancret, *Fête champêtre*, 1,825 fr.; une *Danse*, 1,650 fr. — Lejeune, des *Enfants pêchant sur un pont*, 1,825 fr. — Pater, petite *Vue d'une ville*, 1,250 fr.

*** C'est le 5 mai que s'est ouverte à Manchester, en présence du prince Albert, la grande exposition des trésors des beaux arts (*art treasures exhibition*). Plus de onze mille personnes assistaient à cette cérémonie. Comme pour l'exposition de Dublin, en 1852, c'est un simple particulier qui a pris l'initiative de l'idée à la réalisation de laquelle toute l'Angleterre applaudit en ce moment.

Le bâtiment de l'exposition forme à l'extérieur un parallélogramme d'une longueur de 656 pieds (anglais) et d'une largeur de 200, et il couvre, avec ses annexes, un espace de 16,000 yards carrés, soit un peu plus de

trois arpents. Il se compose d'une grande nef centrale et de deux ailes latérales, coupées par un transept qui s'étend des deux côtés. La grande galerie est longue de 632 pieds et sa plus grande largeur est de 104 pieds, les transepts ont la même longueur et leur largeur est de 200 pieds.

Les galeries latérales ont 432 pieds de longueur et 48 de largeur. La plus grande élévation des salles est de 56 pieds.

La galerie consacrée aux anciens maîtres renferme leurs productions par ordre chronologique. Elle compte 1,098 tableaux. On doit y voir un grand nombre de tableaux de renom, et, entre autres, toute la collection de lord Hertford. De là on passe à la galerie moderne qui renferme surtout des tableaux des peintres anglais, depuis Hogarth jusqu'à nos jours : deux salons sont consacrés aux artistes décédés et un aux peintres vivants.

Dans cette partie de l'Exposition, on trouve les chefs-d'œuvre de Hogarth, de Reynolds, de West, de Lawrence, de Wilkie et d'autres maîtres de l'école anglaise. Les emprunts faits aux écoles étrangères sont rares; cependant, on remarque des tableaux d'Ary Scheffer, d'Horace Vernet, etc. Les toiles des maîtres de l'école moderne sont au nombre de 652.

Entre ces deux galeries, et formant comme un lien entre les maîtres anciens et modernes, se trouve une galerie de 357 portraits originaux de personnages historiques anglais et le Musée des arts industriels. Par une idée assez ingénieuse, les objets de ce Musée sont classés dans un ordre en rapport avec l'époque des personnages dont on voit les portraits et auxquels ils font face.

Quant au Musée des arts industriels, qui forme à lui seul une splendide exposition, il réunit ce que toutes les collections, y compris celles de la couronne et du *British Museum* ont pu fournir de plus précieux en joaillerie, en émaux, en ivoires, en porcelaines, en bronzes, en meubles, en armures, etc., etc.

Lorsque le visiteur aura admiré ces richesses, il n'aura pas tout vu encore. Il lui restera à parcourir la galerie des aquarellistes, qui renferme, en remontant aux premiers essais, des spécimens très-nombreux (965) d'un art dans lequel les artistes anglais excellent; celle des graveurs et celle des photographes, sans compter la galerie orientale, où l'on a disposé une collection très-intéressante d'objets persans et indiens, prêtés à la commission de l'exposition par la reine et par la compagnie des Indes orientales.

On peut juger, par les détails qui précèdent, que l'exposition de Manchester offrira de puissants moyens d'*attraction*, pour employer une expression anglaise.

⁂ Viennent de mourir : à Rome, le 22 avril, l'architecte et sculpteur Luigi Rossini, professeur à l'Académie de Saint-Luc, membre honoraire de l'Académie pontificale d'archéologie. Il était né en 1790 à Ravenne, et jouissait d'une grande réputation en Italie et à l'étranger, par les travaux remarquables qu'il avait produits ; — à Dresde, M. Kruger, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville, graveur distingué ; — à Versailles, M. Antoine-Félix Boisselier, paysagiste distingué, ancien professeur de dessin à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr, à l'âge de 67 ans ; — à Paris, M. Eugène Goyet, peintre d'histoire.

Ventes de tableaux. — Les tableaux du docteur Benoît ont été vendus, le 30 mars, par M. Horsin-Déon. La collection du docteur était presque entièrement composée de maîtres français, et surtout de ceux que les amateurs accueillent aujourd'hui avec le plus de faveur, *Boucher*, *Chardin*, *Lancret*, *Greuze*, *Géricault*, *Marilhat*. Les tableaux de ce dernier maître ont obtenu les honneurs de la séance. Un *Paysage représentant une vue d'Auvergne*, éclairée par un effet de soleil, que le peintre a rendu avec cette magie de couleur qu'on lui connaît, a été vendu 2,600 fr. Une *Vue d'un faubourg de Constantinople*, ornée d'une grand nombre de figures, et d'une couleur charmante, par le même, a été vendue 1,900 fr. Enfin, une *Vue d'Orient*, paysage moins riche que les précédents, mais encore fort beau et chaud de couleur, a été vendu 1,000 fr. Voici quelques autres prix :

Un petit tableau de Boucher, *l'Agréable leçon*, d'une bien jolie composition, a été vendu 320 fr. Deux tableaux de Chardin, *Fruits et ustensiles de cuisine*, ont été vendus 205 fr. chacun. Un tableau de Charlet d'un assez bel effet, *le Lithographe*, a été vendu 101 fr. Deux tableaux de Charpentier, *Jeune paysanne* et *Petit paysan*, faisant pendant, dont l'un est daté de 1777 et signé, ont été vendus ensemble 485 fr. *Le Jeune artiste*, par Davenne, qui fut le maître de madame Le Brun, a été vendu 198 fr. Une *Copie du sacre de Napoléon*, de David, faite par Frémy, réduite aux plus minimes proportions, d'une belle exécution et d'une grande exactitude, a été vendue 305 fr. *La Cuisinière*, par Dumesnil, tableau qui a été gravé par Duflos, a été vendu 235 fr. *La Dormeuse*, par Dumouchel, maître qui a peint dans le genre de Watteau, a été vendue 500 fr. Ce tableau passerait facilement pour être de Watteau. *La Bonne mère* de Fragonard, esquisse d'une belle qualité, vendue 225 fr. Une *Vue inté-*

rieure d'une galerie de tableaux, aussi de Fragonard, a été vendue 225 fr. Une *Tête d'expression*, de Greuze, étude faite pour le tableau du Paralytique, vendue 372 fr. Un *Intérieur de parc*, de N. Lancret, 210 fr. *L'Agneau chéri*, par Loutherbourg, tableau qui a été gravé par Leveau, a été vendu 280 fr. Une *Guirlande de fleurs*, par J.-B. Monayer, 555 fr. La guirlande entoure la tête d'une Vierge peinte en camaïeu, les fleurs sont d'une couleur brillante. *La Comédie*, par Nattier, tableau d'une charmante couleur, 405 fr. Une *Sainte famille*, par Taraval, tableau d'une touche légère et fine, un peu dans le genre italien, 200 fr. *La Nymphe Io*, par le même, a été vendue 900 fr. *Loth et ses filles*, par Vien, tableau signé et daté, composition gracieuse et cependant pudique; l'auteur a traité avec art et avec goût un sujet assez scabreux; vendu 235 fr. Enfin, il y avait quelques tableaux de l'École italienne qui ont été donnés pour des prix insignifiants. Décidément la mode n'est pas là.

M. Febvre, expert, a vendu, le 18 avril, quelques tableaux provenant de la collection des ducs de Savoie et parmi lesquels on remarquait un très-beau Watteau, une *Fête champêtre*, tableau dans lequel on ne comptait pas moins de vingt-cinq figures, et qui a été vendu 4,000 fr. Un *Portrait d'un jeune prince de la maison d'Orange*, d'Albert Cuyp, magnifique tableau qui a été vendu 950 fr. Deux tableaux de Vander Meulen, *le Départ des carrosses du roi Louis XIV, se rendant de Meudon à Versailles*, a été vendu 1,525 fr. et *Louis XIV au rendez-vous de chasse*, vendu 1,010 fr. Une *Marine hollandaise*, de J.-B. Weenix, du plus beau faire du maître, vendue 1,140 fr. Une *Campagne italienne* de J. Van Stry, vendue 450 fr. Un *Paysage* de F. Van Kessel, vendu 530 fr. Un *Paysage* seulement attribué à Claude Lorrain a été vendu 355 fr. Dans l'École italienne il y avait un Primatice, *Jupiter et Léda*, qui a été vendu 630 fr. Un Daniel de Voltaire, *Scène de la Passion*, vendue 300 fr. Un Louis Carache, *Jésus au jardin des Oliviers*, vendu 280 fr. Un Baroche, *Repos de la sainte famille*, vendu 287 fr. Une *Campagne italienne*, par A. Buonamici, a été vendue 215 fr. Enfin, un portrait de *Gonzalès Coques* a été vendu 24 fr. Je cite ce dernier tableau pour le comparer avec un tableau du même maître de la vente Patureau; on trouvera les prix à l'article suivant.

Le 30 avril, il y avait à l'hôtel de la rue Drouot, une de ces ventes dont les amateurs des beaux-arts conservent longtemps le souvenir, qu'ils aiment à citer, et dont ils rappellent les prix avec complaisance. M. Patureau faisait vendre les tableaux qui composaient sa galerie.

Charles Nodier, ce grand collectionneur de livres, a dit quelque part que ce n'était jamais sans tristesse qu'il voyait vendre une bibliothèque.

Que de soins, que de démarches n'a-t-il pas fallu pour réunir les livres qui la composent; que d'intelligence dans leur choix, que de sagacité dans leur rapprochement; soins, démarches, intelligence, sagacité perdus, tout cela s'écroule sous le marteau du commissaire-priseur. Ces livres qui s'en vont sont des amis que l'on quitte, des amis dont on connaît les moindres qualités; la séparation ne se fait pas sans douleur.

Il n'en est pas tout à fait de même d'une collection de tableaux. On s'en sépare plus facilement. C'est que l'aspect continuel des plus belles choses amène la satiété; c'est l'histoire connue, du mari d'une belle femme. Il faut être profondément artiste pour trouver du plaisir à voir une peinture que l'on a sans cesse devant les yeux; la plupart du temps, la dispersion d'une collection de tableaux, quel que soit le motif qui l'amène, n'est qu'un sacrifice d'amour-propre, et ce sacrifice n'est pas toujours sans compensation.

La collection de M. Patureau était connue de tout le monde artistique. On savait qu'elle ne renfermait que des tableaux de choix, dont l'authenticité n'était contestée par personne; on savait que ces tableaux avaient leur généalogie et portaient avec eux leurs titres de noblesse. On citait ceux qui les avaient possédés; c'étaient : le roi Guillaume II, le prince de Conti, le duc de Choiseul, le marquis de Forbin-Janson, le comte de Morny, lord Wellesley, etc., etc. On savait enfin que le propriétaire de cette collection en avait refusé 600,000 fr. C'était plus qu'il n'en fallait pour exciter la curiosité; aussi, pendant les deux jours d'exposition privilégiée, lorsqu'on ne pouvait entrer qu'avec une carte, la salle était encombrée de curieux; on a remarqué qu'il y en avait beaucoup moins les deux jours suivants quand l'exposition était publique.

Que dire d'une pareille collection? Les prix, que je vais donner entièrement à cause de l'importance de la vente, feront assez voir l'estime que les amateurs de tableaux lui accordaient; il ne faut pas cependant regarder ces prix comme la mesure de l'importance et de la qualité des tableaux vendus; dans de pareilles enchères, il y a toujours un peu d'enivrement et quelquefois les regrets ne se font pas attendre longtemps.

Ce n'est sans doute pas sans regrets que nos experts français ont perdu une occasion de montrer leur talent d'appréciateurs; la collection venait de Bruxelles, et c'est un expert de Bruxelles qui était chargé de la vente; il faut dire tout de suite que le catalogue était fort bien rédigé, mais il a été distribué avec trop de parcimonie.

Pour faciliter les recherches, je suivrai l'ordre du catalogue, c'est-à-

dire l'ordre alphabétique des noms propres, l'ordre de la vente a été un peu différent.

1. Ludolf Bakhuyzen. *Marine, approche d'une tempête.* Ce tableau est d'une vérité étonnante, il a été acheté 6,000 fr. par M. Heine, pour M. Fould, ministre d'État. M. Patureau l'avait payé 4,000 fr.

2. Nicolas Berghem. *La Blanchisseuse.* Tableau d'une couleur peu agréable et sans fermeté; il est incontestablement du maître, et cependant on ne saurait y retrouver la touche énergique et enlevée de Berghem. Acheté 5,000 fr. par M. Heine, pour M. Fould.

3. Ad. Brauwer. *Intérieur rustique.* Acheté 2,150 fr. par M. Heine, pour M. Fould.

4. Gonzalès Coques. *Le Repos champêtre.* Chef-d'œuvre de cet artiste au nom espagnol, mais dont la peinture est flamande; la couleur, très-solide, rappelle un peu l'école vénitienne. Ce tableau a été acheté 45,000 fr. par le marquis de Hertford. M. Patureau l'avait payé 8,000 fr. à la vente du roi Guillaume II.

5. Albert Cuyp. *Marine; Vue prise aux environs de Dort.* Tableau d'un grand aspect, mais dont les eaux sont lourdes et sans transparence. Il a été acheté 26,000 fr. par le marquis de Hertford; il avait coûté 30,000 fr. à M. Patureau.

6. A. Van Dyck. *Portrait de Martin Pépin.* Ce tableau, qui est certainement authentique, ne porte pas le cachet du maître; sa couleur est faible, et il manque de cette énergie, de cette adresse de touche qui distingue Van Dyck.

7. Jean David de Heem. *Bouquet de fleurs.* Dans une autre vente, ce tableau aurait été remarqué. Vendu 1,365 fr.

8. Jean Van der Heyden et Ad. Van de Velde. *Vue de l'entrée d'une ville.* Les fabriques et les arbres, qui ont été faits par Van der Heyden, sont d'un fini d'exécution qui va jusqu'à la minutie.

9. Meinden Hobbema. *Les Moulins.* C'est un tableau d'un grand aspect qui, par des raisons diverses, plaît aux connaisseurs et à ceux qui ne le sont pas. Cependant, en l'examinant avec attention, on y trouve bien quelques défauts. Le ton en est cru et dur, la touche en est sèche et souvent isolée; le groupe d'arbres qui est à droite manque d'air. Pour bien apprécier ses hautes qualités, il faut le voir d'un peu loin; dès lors ces défauts disparaissent; la dureté du ton, la sécheresse de la touche, sont adoucies par la distance, et les yeux se trouvent charmés par sa composition bien entendue, d'un effet vrai et saisissant. La transparence des eaux qui sont au-dessous du moulin est rendue avec un bonheur inouï.

Hobbema, longtemps inconnu, est aujourd'hui un peintre à la mode; on le préfère à Ruisdaël; mais on reviendra à celui-ci, car il a des qualités qui manquent à Hobbema, et déjà j'ai entendu, dans la salle de vente, des personnes qui trouvaient l'*Entrée d'une forêt* et la *Vue prise en Norwége*, de la même collection, supérieures aux *Moulins*. C'est à l'engouement actuel, plus qu'à sa valeur propre, qu'il faut attribuer le haut prix auquel ce tableau a été adjugé.

Au moment de la mise à prix, l'aspect de la salle était assez intéressant; l'assemblée était nombreuse et choisie, et quand l'expert, M. Laneuville, a fait mettre le tableau sur le chevalet, il s'est fait un mouvement général, suivi d'un grand silence. On l'a mis sur table à 100,000 fr. Après un assez long intervalle, une personne a offert 80,000 fr. et les enchères ont monté lentement, sans chaleur, jusqu'à la somme de 96,500 fr., prix que toutes les sollicitations du commissaire-priseur n'ont pu faire dépasser. C'est M. Schulze, de Berlin, qui l'a acheté. Beaucoup d'artistes, présents à la vente, regrettaient vivement que l'administration du Musée n'eût pas fait cette acquisition.

M. Patureau avait payé *les Moulins* 80,000 fr. à la vente Van Saceghem.

10. Pierre de Hooch. *La Balayeuse*. La couleur de ce tableau est transparente, mais sa composition est défectueuse et il est d'un aspect peu agréable. Il a été acheté 3,850 fr, par M. Duthuy, de Rouen; il avait coûté 12,000 fr.

11. Jean Van Huysum. *Bouquet de fleurs*. Acheté 6,500 fr. par M. Isaac Pereire; il avait été payé 3,000 fr.

12. Karel Du Jardin. *Le Cuirassier démonté*. Acheté 14,000 fr. par M. Tardieu, qui l'avait vendu 15,000 fr. à M. Patureau.

13. Gabriel Metsu. *Intérieur, Jeune femme jouant du clavecin*. Tableau de peu d'intérêt; sa couleur est grise, sa touche est lourde; il est bien du maître, mais d'une qualité inférieure. Acheté par M. Duthuy, 2,950 fr.

14. Francois Van Miéris père. *Jeune femme à sa toilette*. Ce tableau n'est pas digne de Miéris; il manque de grâce; il est très-fini, mais froid et sans esprit. Acheté par M. Le Roy, 19,700 fr. M. Patureau l'avait payé 17,000 fr.

15. Guillaume Van Miéris. *Intérieur*. Acheté, 1,050 fr. par M. Heine pour M. Fould.

16. B.-E. Murillo. *Le Sommeil de l'Enfant Jésus*. Acheté par M. de Nieuwerkerke pour l'impératrice, 41,500 fr. M. Patureau l'avait payé 699 fr., mais alors son authenticité était contestée.

17. A. Van der Neer. *Paysage.* Tableau lourd ; l'usure lui a fait perdre toute sa finesse. Acheté par M. Rhoné, 1,060 fr.

18. A. Van Ostade. *L'Estaminet hollandais.* Véritable diamant. Acheté par M. Moreau, 51,500 fr.

19. A. Van Ostade. *Intérieur, le Fumeur.* Tableau signé par le maître. Vendu 2,200 fr.

20. A. Van Ostade. *Le Joueur de vielle.* Il est impossible de mettre plus d'esprit dans des figures aussi bêtes. Acheté 18,100 fr. par M. Tardieu. M. Patureau l'avait payé 25,000 fr. en 1840.

21. A. Van Ostade. *Intérieur d'estaminet.* Les fonds de ce tableau sont un peu noirs. Acheté 8,000 fr. par M. Tardieu.

22. Isaac Van Ostade. *Vue intérieure de la Hollande.* Acheté 3,200 fr., par M. Heine pour M. Fould.

23. Paul Potter. *Animaux au pâturage.* Tableau d'une grande rareté, mais fatigué, couvert d'un vernis jaune, et ayant perdu, dans des restaurations peu intelligentes, la grande finesse de dessin qui distingue ce maître. Il a été acheté 15,050 par le marquis de Hertford.

24. Paul Rembrandt. *Un Rabbin.* Acheté 15,100 fr. par M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle. M. Patureau l'avait payé 25,000 fr.

25. P. Rembrandt. *Portrait de Rembrandt.* Acheté 5,800 fr. par M. Didier, membre du Corps législatif. M. Patureau l'avait payé 7,000 fr.

26. Pierre-Paul Rubens. *Sujet mythologique.* Quelles femmes que les femmes de Rubens ! quels appas, quelles chairs rebondies ! cela ne ressemble guère à nos petites-maîtresses d'aujourd'hui, sans couleur et presque diaphanes. Ce tableau a été acheté 11,200 fr. par le Musée de Bruxelles.

27. P.-P. Rubens. *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du purgatoire.* Ce tableau est la réduction d'un grand tableau du Musée d'Anvers ; il a été gravé par Bolswert. Acheté 16,000 fr. par le marquis de Blézié.

28. P. P. Rubens. *Tête d'étude.* Quelques-uns ont attribué cette tête à Van Dyck. Elle serait alors du temps où Van Dyck, à peine sorti de l'atelier de Rubens, copiait encore sa manière. Le tableau a été acheté 6,100 fr. par M. Suermondt, d'Aix-la-Chapelle ; il avait coûté 10,000 fr.

29. Jacques Ruisdael. *Vue de Harlem.* Achetée 9,700 fr. par M. Verboen ; M. Patureau l'avait payé 14,000 fr.

30. J. Ruisdael. *Vue prise en Norwége.* Achetée 6,800 fr. par M. Érard ; il avait coûté 7,000 fr.

31. J. Ruisdael. *Paysage, entrée d'une forêt.* Acheté 8,000 fr. par M. Taigny. Il avait été payé 3,800 fr.

32. J. Ruisdael. *Paysage, entrée d'un bois.* Acheté 6,100 fr. par M. Favard.

33. Jean Steen. *Jeune femme malade.* Tableau d'une jolie composition; les figures en sont spirituelles, mais d'un faire un peu précieux. Il a été acheté 5,000 fr. par M. Heine, pour M. Fould.

34. Jean Steen. *La Messagère d'amour.* Ce tableau est un peu sec et peut être contesté. Acheté 2,200 fr. par M. Heine, pour M. Fould.

35. David Teniers, le fils. *Corps de garde.* Tableau d'un ton argentin merveilleux. Acheté 20,500 fr., par M. Schneider, vice-président du Corps législatif; il avait coûté 15,000 fr.

36. D. Teniers. *La Tentation de saint Antoine.* Achetée 6,900 fr., par M. Deroux; elle avait coûté 1,700 fr.

37. D. Teniers. *Scène de tabagie.* Achetée 2,550, par M. Bischoffsheim.

38. D. Teniers. *Extérieur de tabagie.* Tableau d'une touche un peu lourde et d'un ton rougeâtre. Il a été acheté 4,500 fr., par M. Heine, pour M. Fould.

39. D. Teniers. *Paysage.* Acheté 20,000 fr., par M. Heine, pour M. Fould.

40. Gérard Terburg. *Jeune fille à sa toilette.* Tableau de la moins belle manière de Terburg, acheté 7,800 fr., par M. Le Roy; avait coûté 25,000 fr.

41. William Van de Velde. *Marine*, achetée 9,000 fr., par M. Horsin-Déon, pour le comte de Narbonne; avait coûté 7,000 fr.

42. W. Van de Velde. *Mer calme*, achetée 10,000 fr., par lord Hertford.

43. Adrien Van de Velde. *Paysage*, acheté 25,500 fr., par le marquis de Hertford; il avait coûté 22,500 fr., à la vente de M. de Morny.

44. Philippe Wouwerman. *Halte de cavaliers*, achetée 50,100 fr., par M. de Nieuwerkerke pour l'Empereur. Ce tableau avait coûté 18,000 fr.

45. P. Wouwerman. *Marche d'une armée.* Tableau acheté 12,600 fr., par M. de Nieuwerkerke, pour l'Empereur. M. Patureau l'avait payé 6,000 fr.

46. P. Wouwerman. *Halte de chasseurs.* Ce tableau est d'une qualité secondaire et sans doute du premier temps du maître. Il a été acheté 6,500 fr., par M. Van Loo.

47. P. Wouwerman. *Paysage sablonneux*, acheté 30,000 fr., par M. de Nieuwerkerke, pour l'Empereur. Il avait coûté 1,900 fr.

48. Jean Wynants et Adrien Van de Velde. *La Sortie de la bergerie.* Tableau d'une bonne qualité, d'un fini excessif, mais défectueux dans sa composition. Les figures de Van de Velde justifient seules le grand prix

auquel il a été adjugé. Acheté 7,600 fr., par M. Menchet. M. Patureau l'avait payé 2,500 fr.

49. Les mêmes. *Paysage*. Acheté 4,500 fr., par M. de Nieuwerkerke, pour l'Empereur. Ce tableau, très-fini, avait été payé 2,000 fr. par M. Patureau.

50 et 51. François Boucher. 1° *le Printemps*; 2° *l'Automne*. On ne retrouve pas, dans ces tableaux, l'esprit, la touche enlevée, qui distinguent les ouvrages de Boucher, peintre spirituel par excellence. Achetés 14,500 fr., par lord Hertford.

52. J.-B. Greuze. *Tête de Psyché*. La bouche, qui est en général si jolie dans les têtes de Greuze, est ici sans grâce et d'un aspect peu agréable. Ce tableau a été acheté 27,700 fr., par lord Hertford. Il avait été payé 6,000 fr.

53. J.-B. Greuze. *Tête de bacchante*. Achetée 17,100 fr. par le marquis de Blézié.

54. Le même. *Tête d'enfant*. Cette petite figure se trouvait dans un tableau de Greuze, plus grand, mais non terminé; comme elle était plus avancée que le reste du tableau, on l'en a détachée. Elle est d'une grande faiblesse et ne saurait justifier le prix élevé qu'elle a été vendue. Greuze affectionnait cette figure, qu'il a reproduite plusieurs fois; on la trouve dans un de ses principaux tableaux, *les Orphelins*. Il y en a une troisième *épreuve*, aussi du maître, plus belle que celle de M. Patureau; elle a été achetée chez le cardinal Fesch, par M. Horsin-Déon, qui l'a revendue 4,000 fr., à M. Delessert. Celle de M. Patureau a été achetée 10,900 fr., par M. Heine, pour M. Fould.

55. Le même. *Tête d'enfant*. Tableau d'une grande fraîcheur; il semble sortir de l'atelier du peintre. Acheté 16,200 fr., par M. Isaac Pereire. Il avait coûté 5,000 fr.

56. Nicolas Lancret. *Le Nid d'oiseaux*. Vendu 2,000 fr.

57. Le même. *Pastorale*. Vendus 1,400 fr., ces deux tableaux ont semblé tellement faibles, qu'on ne saurait les admettre comme originaux. Leur couleur vigoureuse, leur touche lourde, leur expression sans esprit, sont la négation du talent de Lancret, dont les figures sont toujours fines, spirituelles et harmonieuses de couleur.

58 et 59. J.-B. Pater. 1° *le Concert champêtre*; 2° *la Balançoire*. Achetés 30,500 fr., par M. Heine, pour M. Fould. Un amateur avait donné commission à 25,000 fr., prix qu'il croyait excessif, et cependant il a été dépassé. Ces tableaux venaient de la vente de lord Wellesley, en 1846, où ils avaient coûté beaucoup moins.

60 et 61. J.-B. Pater. 1° *Établissement d'un camp;* 2° *Un campement.* Ces deux tableaux, qui ont appartenu à M. Collot, négociant, ont été mis deux fois en vente par lui et deux fois retirés; la première fois à 3,000 fr., faute d'enchères, et la seconde fois les enchères ont été poussées à 4,000 fr.; à la vente de M. Patureau, ils ont été achetée 15,100 fr., par M. Fichel, pour M. Norzy.

62. Antoine Watteau. *Amusements champêtres.* Tableau fatigué, usé, principalement dans la partie la plus importante, le groupe du milieu. Il a été acheté par M. de Rothschild, 6,000 fr.

63. A. Watteau. *Nymphe endormie.* La Nymphe seule est de Watteau; elle a tout le modelé, tout le brillant qui distingue ce maître; le reste a été repeint. Ce tableau a été acheté 2,600 fr. par M. Bourdon.

64. A. Watteau. *Les Deux Cousines.* Tableau douteux, vendu sans garantie. Il a été adjugé à 550 fr.

65 et 66. François Desportes. *Sujets de chasse.* Ces deux tableaux sont incontestablement des meilleurs qui soient sortis du pinceau de Desportes, mais les tableaux de ce maître sont communs et on trouverait cent occasions d'acquérir des productions équivalentes à des prix bien inférieurs au prix énorme qu'ils ont coûté. Achetés par lord Hertford 10,700 fr. Ils avaient coûté 4,000 fr.

67. Ch. W. Dietricy. *Personnages de distinction dans un parc.* Vendu 2,100 fr.

La vente de la collection de M. Patureau a produit 846,600 fr.

⁂ Le 24 avril, M. Francis Petri vendait des tableaux modernes signés par les maîtres les plus distingués. Plusieurs de ces tableaux étaient fort beaux et la plupart ont été vendus à des prix très-élevés. Qu'y a-t-il de vrai dans ces prix? En voici quelques-uns :

Jésus-Christ au jardin des Oliviers, par Paul Delaroche. Belle composition, bien pensée, exécutée avec une sagesse et un sentiment remarquables. L'expression est d'un effet saisissant. C'est bien le Christ résigné à souffrir le martyre. Les mains sont magnifiques et en parfaite harmonie avec l'ensemble de cette belle figure. Vendu 10,000 fr.

Galilée, du même artiste. Petit tableau de genre d'une exécution très-remarquable. Son effet est des mieux entendus; la touche est large et fine. On sait, au reste, que nul artiste n'était plus apte à ce genre de peinture que cet illustre maître. Vendu 9,000 fr.

Les Deux Politiques, par Couture. D'une couleur brillante, les personnages sont de formes très-élégantes. Vendu 6,050 fr. *L'Enfant au*

tambour, du même. Bonne production et qui a de belles qualités ; mais la figure riante du petit tambour est fatigante à regarder : cet enfant, au rire éternel, et ne cessant pas de battre la caisse, fait souffrir. Vendu 5,825 fr. *La Nostalgie*, du même, vendue 3,250 fr., et une *Affaire après un bal masqué*, 3,500 fr. *Le Brigand blessé*, de Léopold Robert. Une couleur argentine et vraie, une composition bien entendue, des expressions bien senties, distinguent ce tableau remarquable, qui, chose rare pour un tableau de Léopold, est d'une conservation parfaite. Vendu 4,400 fr. Une *Baigneuse*, de Robert Fleury, a été vendue 1,400 fr. Deux tableaux de Ph. Rousseau, *Pigeons et Perroquets*, ont été vendus 2,900 fr. Une *Matinée de Printemps*, de Th. Rousseau, a été vendue 5,900 fr. *Françoise de Rimini*, d'Ary Scheffer, 4,900 fr. Troyon, le grand paysagistes, était représenté par trois tableaux : *Chiens courants au repos*, vendus 5,025 ; *la Saulée aux vaches*, 6,000 fr. Une *Matinée d'automne*, 7,800 fr. ; une *Vue de Grèce*, de Ziem, a été vendue 3,700 fr., et une *Vue de Venise*, du même, 1,950 fr. Un *Chasseur au marais*, par Decamps, 6,000 fr. Enfin un *Intérieur de couvent*, par E. Delacroix, 5,450 fr.

⁂ M. Laneuville exposait en vente le 25 avril un petit nombre de tableaux, mais dont plusieurs sont remarquables. Ces tableaux provenaient de deux collections distinguées, vendues il y a quelques années : l'une est celle du baron de Varange, amateur distingué, mort en 1852, et dont on a conservé un bon souvenir ; l'autre est celle de M. Martini, ancien caissier de M. de Rothschild. Ces deux ventes ont eu un grand succès dans leur temps, surtout celle de M. de Varange, qui dut ce succès à sa grande réputation d'amateur. La plupart des tableaux représentés aujourd'hui étaient des meilleurs et ont été retirés à des prix très-élevés. Ainsi un tableau de Van der Verf, une *Descente de croix*, qui, à cette vente-ci, a été adjugé à 3,100 fr., a été retiré alors à 8,000 fr. Un tableau de Berghem, *les Adieux de la bergère*, a été retiré en 1852 à 20,000 fr. et adjugé cette fois-ci à 15,500 fr. On pense donc, et le bruit en courait, que ces tableaux ont été retirés de nouveau. Il est donc presque inutile de donner les autres prix, cependant en voici quelques-uns. Une *Mer légèrement agitée*, par Bakuyzen. Vendue 4,500 fr. *Le Laboureur*, par Berghem. Vendu 7,300 fr. Un *Buveur*, d'Adrien Van Ostade. Vendu 3,050 fr. Une *Fête flamande dans la cour d'une auberge*, de J. Steen, a été vendue 3,200 fr. Trois *Marines* de W. Van de Velde ont été vendues 2,550 fr., 4,000 fr. et 2,600 fr. Ces tableaux étaient d'une qualité inférieure et amollis par une ancienne restauration.

*** Il y a eu, ce mois, plusieurs ventes d'estampes; la plus considérable était celle de M. Busche, ancien préfet. Elle a été dirigée par M. Defer.

Voici les prix de plusieurs articles :

La suite des batailles d'Alexandre, d'après les tableaux de Le Brun, a été vendue 161 fr. Ces belles pièces d'Audran se vendraient plus cher si elles n'étaient pas trop grandes pour nos petits appartements. Une épreuve avant la lettre de *Jésus portant sa croix*, par Audran, a été vendue 52 fr. La *Sainte Geneviève*, de Balechon, épreuve de 3ᵉ état, a été vendue 64 fr. Nous n'avons pas encore de bonne description des différents états de cette belle estampe. *La Tempête*, du même, 51 fr. La *Vue du pont Neuf à Paris*, par de la Belle, épreuve avant le coq sur le clocher, 58 fr. *Le Joueur de cornemuse*, de Nicolas Berghem, pièce surnommée le Diamant, épreuve de 1ᵉʳ état, avant le nom du maître, a été vendu 400 fr. *Le Sacrifice d'Abraham*, par Ferdinand Bal, 44 fr. *Moïse élevant le serpent d'airain dans le désert*, de Schelte Boslwert, épreuve de remarque, 100 fr. Le *Couronnement d'épines*, épreuve de remarque, du même graveur, 360 fr. *Jésus en croix*, estampe connue sous le nom du Christ à l'éponge, épreuve de remarque, du même, 160 fr. *Les Supplices*, de Callot, belle épreuve, 80 fr. *Le Jeu de boules*, du même, estampe rare, 150 fr. *Le Christ mort*, d'Annibal Carrache, 66 fr., épreuve avant l'adresse de N. Van Aelst. *La Vierge de la maison d'Albe*, par Desnoyers, épreuve avant la lettre, 102 fr. *La Belle Jardinière*, du même, 44 fr. *Portrait de Bossuet*, par P. Drevet, épreuve avant les points, 90 fr. *Portrait d'Adrienne Le Couvreur*, épreuve avant la lettre, du même, 95 fr. Albert Durer était représenté dans cette collection par *la Nativité*, 300 fr. *La Vierge au papillon*, 111 fr. *Sainte Geneviève*, 54 fr. *Famille du satyre*, 64 fr. *Les Effets de la jalousie*, 115 fr. *La Fortune*, 151 fr. *Le Cuisinier et sa Femme*, épreuve venant de la collection Mariette, 60 fr. *Les Hommes de guerre*, 172 fr. *La Sainte Famille*, par G. Edelinck, épreuve de remarque, 251 fr. *Le Port de mer à la grosse tour*, de Claude Lorrain, 101. *Troupeau en marche par un temps orageux*, du même, épreuve de 1ᵉʳ état, 100 fr. *Le Chien de Goltzius*, 52 fr. *La Cathédrale d'Anvers*, par W. Hallar, belle épreuve de 1ᵉʳ état, 100 fr. *Léda et ses enfants*, par le maître à l'oiseau, 89 fr. *Portrait de Catherine de Bourbon*, par Thomas de Leu, 42 fr. *La Vierge avec l'enfant Jésus assise dans un paysage*, par Lucas de Leyde, 200 fr. *La Conversion de saint Paul*, par le même, 171 fr. *La Petite laitière*, par le même, 51 fr. *Saint Jean*, par le maître de 1466, 400 fr. Il y avait plusieurs estampes de Marc-Antoine, mais en assez médiocre état. *Le Massacre des innocents*, pièce restaurée, 69 fr. *La Cène*, d'après Raphaël, épreuve doublée, 95 fr.

Une Muse, 61 fr. *La Petite Vendange*, 39 fr. *La Charité*, 40 fr. *La Cassolette*, 53 fr. *La Peste*, 101 fr. *Le Cadet à la perle*, de Masson, 91 fr. *Les Pèlerins d'Emmaüs*, du même, épreuve de remarque, 65 fr. *La Flagellation*, d'Israël de Mecken, 50 fr. *Le Repos de la sainte famille*, de Raphaël Morghen, 140 fr. *La Cène*, d'après Léonard de Vinci, par le même, 131 fr. *La Madonna di San-Sisto*, par Frédéric Muller, 240 fr. *Saint Jean l'évangéliste*, par le même, 120 fr. *Portrait de Turenne*, par Nanteuil, 46 fr. *Suzannne au bain*, par Porporati, épreuve avant la lettre, 89 fr. *La Petite Fille au chien*, d'après le tableau de Greuze, par le même, épreuve avant la lettre, 180 fr. Parmi les estampes de Rembrandt, il y avait : *L'Espiègle*, 301 fr. *Le Paysage aux trois arbres*, belle épreuve, 280 fr. *La Pièce aux cent florins*, assez belle épreuve du 1er état de Bartsch, 151 fr. *La Descente de croix*, épreuve avant l'adresse, 130 fr. *Le Moulin de Rembrandt*, 111 fr. *Portrait d'Éphraïm Bonus* (le juif à la rampe), assez belle épreuve, 170 fr. *L'Adoration des rois*, par Robetta, 100 fr. *Le Christ en croix*, de Martin Schöngauer, belle épreuve, 175 fr. *Saint Antoine enlevé par des démons*, par le même, belle épreuve, 100 fr. *Charles Ier près de son cheval que tient un écuyer* (c'est le marquis de Hamilton), belle épreuve, 41 fr. *Le Marchand de mort aux rats*, par Corneille Visscher, épreuve avant la lettre, 84 fr. *Le Tâtonneur*, d'après Ostade, par Jean Visscher, belle épreuve avant l'adresse de de Witt, 100 fr. *La Descente de croix*, par Lucas Vorsterman, belle épreuve, 152 fr. *Le Christ mort pleuré par la Vierge*, par le même, 120 fr. *L'Instruction paternelle*, de J.-G. Wille, 80 fr. *Les Musiciens ambulants*, belle épreuve, mais doublée, 81 fr.

*** On a vendu aussi les dessins de M. le comte Thibaudeau ; les prix seront dans le prochain numéro avec les prix des dessins de M. Marcille, ceux des tableaux du comte Philippe Vilain XIIII, ceux d'une vente de tableaux modernes, par M. Febvre, ceux d'une vente par M. Horsin-Déon, etc., etc.

VAN DER HELST [1].

Il est extrêmement regrettable que nous possédions si peu de renseignements biographiques sur Bartholomé Van der Helst (2). Certains auteurs qui ont écrit sur les artistes neérlandais disent de lui quelques mots ; la plupart n'en parlent point. Désirant combler cette lacune, j'ai fait, dans une revue très-répandue (*de Navorscher*), qui a essentiellement pour but de recueillir des questions scientifiques, un appel, afin d'obtenir des particularités sur la vie de Van der Helst. J'ai aussi écrit à divers littérateurs de mes amis ; mais toutes mes démarches sont restées infructueuses. Ce résultat négatif m'étonna d'autant moins, que mes propres recherches dans les archives d'Amsterdam, bien que faites avec le plus grand soin, ne m'avaient guère servi.

Dans la notice qu'on va lire, je me propose d'abord de consigner le peu de renseignements que j'ai découverts sur la personne et la vie de notre artiste. J'attirerai ensuite l'attention sur quelques-unes de ses œuvres ; et je terminerai en comparant entre eux les deux grands peintres hollandais Rembrand (3) et Van

(1) Ce travail de M. Scheltema sur Van der Helst, comme son beau travail sur Rembrandt, dont la *Revue* prépare une traduction complète, a été lu à la Société *Arti et Amicitiæ*, d'Amsterdam. — Notre collaborateur, W. Bürger, qui a très-spécialement étudié les maîtres hollandais, a revu la traduction de cet article sur Van der Helst, et il y a ajouté quelques notes, signées W. B.

(*Note de la Rédaction.*)

(2) L'excellent catalogue du Musée de Paris (1855) ne contient sur Van der Helst que ces quelques lignes : « Né à Harlem en 1601, en 1613 ou en 1618, suivant les différents auteurs ; mort à Amsterdam, selon quelques biographes, en 1670. On ignore le nom de son maître, et les historiens ne donnent aucun détail sur sa vie. On sait seulement qu'il habita constamment Amsterdam, où il jouissait d'une grande réputation comme peintre de portraits. Son fils, qui cultiva le même genre que lui, fut à peine un artiste d'un médiocre talent. » — Quoique M. Scheltema se plaigne de l'insuffisance des renseignements qu'il a recueillis, ils éclairent cependant toute la vie de Van der Helst, et ils permettront à M. Villot d'en restituer les traits principaux dans les prochaines éditions de son catalogue. — W. B.

(3) M. Scheltema écrit toujours Rembrand sans *t* final, suivant en cela l'orthographe régulière, quoique Rembrandt ait généralement signé ses tableaux et ses lettres avec un *t*. — W. B.

der Helst. Je trouverai en même temps l'occasion de signaler tout ce que le talent de ce dernier offre d'original.

Le lieu et la date de naissance de Bartholomé Van der Helst me paraissent incertains. On cite toujours Haarlem comme sa ville natale; mais, son nom ne figurant point sur les registres de baptême de cette ville, je ne vois rien de positif dans cette assertion. Je présume qu'il était fils de Severijn Van der Helst, natif de Dordrecht, et de Aaltje Hendricx, de Grave, mariés à Haarlem le 22 avril 1607 (1), et que ses parents ont résidé temporairement, entre 1611 et 1614, dans une autre localité, où Bartholomé aura vu le jour (2). Les plus anciens écrivains ne mentionnent pas l'année de sa naissance; des écrivains postérieurs citent l'année 1613, et paraissent avoir emprunté cette date à Houbraken, bien que celui-ci ne l'ait pas, à vrai dire, positivement indiquée.

On ignore de qui Van der Helst a reçu les principes du dessin et de la peinture. Si, comme cela est probable, il a passé sa jeunesse à Haarlem, Jacob Pinas, qui donna aussi des leçons à Rembrand, peut bien avoir été son premier maître. Il est possible que les deux jeunes gens, qui devaient un jour monter au premier rang dans le monde des arts, se soient connus dans

(1) Registre de mariage de la ville de Haarlem, 22 avril 1607 :

« Mariés : Severijn Van der Helst, jeune homme de Dordrecht, demeurant dans Barteljorisstraet, avec Aeltgen Hendricx, jeune fille de Graef, demeurant dans Zeylstraet. » — P. S.

(2) Suivant une indication de M. I. Schouten, employé au secrétariat de la ville de Haarlem, sont nés du mariage de Severijn Van der Helst et de Aeltje Hendricx :

6 mai 1608, Willem Van der Helst;
27 janvier 1610, Jannetje Van der Helst;
7 juillet 1611, Marselis Van der Helst;
8 janvier 1614, Lijsbeth Van der Helst.

Peut-être notre Bartholomé est-il né après Marselis et avant Lijsbeth, et ainsi entre les années 1611 et 1614. Il est remarquable qu'après l'inscription des trois premiers nés, il y a, à la suite du nom du père : *de Haarlem,* tandis que, après le quatrième, il y a : *de Dordrecht.* Cela m'a fait supposer qu'entre ces années-là, Severijn aurait séjourné avec sa femme à Dordrecht, et que Bartholomé y serait né. Mais M. Van den Brandeler, secrétaire de la ville de Dordrecht, à qui j'en ai référé, m'a appris que les registres de baptême ne confirmaient pas ma conjecture. Le nom de Van der Helst était d'ailleurs porté, au commencement du XVII[e] siècle, par une foule de personnes, ce qui rend impossible de remonter à l'origine de Bartholomé. — P. S.

l'atelier de Pinas; toutefois je n'ai pas trouvé qu'il ait existé entre eux des relations d'amitié dans un âge plus avancé.

Van der Helst n'a pas été en Italie, selon la coutume d'alors (1), pour y former son goût sur les œuvres de l'ancienne école italienne; il est constamment resté dans son pays. On peut présumer qu'il se transporta de bonne heure à Amsterdam, mais on ne pourrait préciser l'époque de ce changement de résidence. Une chose est certaine, c'est qu'il passa en cette ville la plus grande partie de sa vie (2).

Je suis convaincu que Rembrand a joui du droit de bourgeoisie dans notre ville, mais je n'ai pu en fournir la preuve, le registre, où son nom doit être inscrit, n'existant plus. Je dois en dire autant de Van der Helst; il était certainement déjà établi à Amsterdam avant l'année 1636, qui est la dernière année comprise dans le registre perdu (3). On peut croire qu'il eut la qualité de bourgeois d'Amsterdam, parce qu'il appartenait à la confrérie des Peintres, ou de Saint-Luc, et que personne autrefois n'était admis dans une *gilde*, qu'il n'eût prêté le serment exigé d'un bourgeois. Van der Helst était, conjointement avec Nikolaas de Helt Stokade, et avec d'autres, un des fondateurs de cette confrérie. Elle fut inaugurée le 21 octobre 1654, dans le tir de Saint-George (*in den doelen van Sint-Joris*). Vondel et Asselijn ont célébré par leurs poésies cette fête artistique.

J'ai trouvé que Van der Helst a habité ici d'abord une maison appartenant à la Ville, et située au Marché-Neuf (*Nieuwe-Markt*). Lorsque cette maison fut vendue en 1664 (4), ou peu après, il

(1) La coutume d'aller en Italie était un peu abandonnée au temps de Van der Helst et de Rembrandt. La plupart des maîtres hollandais du XVIIe siècle n'eurent point cette idée-là. Aussi leur école est-elle très-originale. Ni Flinck, ni Van Eeckhout, ni Bol, ni Fictoor, ni Paul Potter, ni Jan Steen, ni les Ostade, ni les Van de Velde, ni les Wouwerman, ni Metsu, ni Pieter de Hooch, ni Ruysdael, ni Hobbema, ni les meilleurs, n'ont jamais passé les Alpes. Ceux qui ont modifié leur style en Italie, comme Berghem par exemple, n'y ont pas gagné. — W. B.

(2) C. de Koning, *Tafereel der stad Haarlem* (Tableau de la ville de Haarlem), t. IV, p. 188. — P. S.

(3) Le Livre de Bourgeoisie (*Poorterboek*) qui manque est le volume IV, ou D, et doit contenir les noms des bourgeois, depuis 1620 environ, jusqu'à 1636. — P. S.

(4) Livre de délibérations des trésoriers, etc., 4 janvier 1664, où on lit : qu'entre autres maisons qui devaient être vendues est comprise « celle habitée par Bartholomeus Van der Helst sur le Nouveau-Marché (*Nieuwe-Markt*), etc. » — P. S.

occupa une maison dans la rue du Tir (*Doelenstraat*), où il passa les dernières années de sa vie (1). On a prétendu à tort qu'il habita la maison du tir de l'arbalète à la main (*Handboogsdoelen*), située sur le *Singel*, entre le *Spui* et le *Heiligen Weg*, et que ce bâtiment aurait tenu de lui le nom de *Van der Helsten-doelen*. Cette erreur provient évidemment de ce que le frère de notre artiste, appelé Jakob Van der Helst, a été châtelain dans cette maison du tir des Arbalétriers. C'était déjà alors une auberge considérable, qui était donnée en location par la Ville, et la fonction de châtelain n'y était pas sans importance, puisqu'elle était conférée par le bourgmestre et les échevins. Jakob Van der Helst fut agréé par l'administration de la Ville en qualité de châtelain de ce tir, le 31 janvier 1664, en remplacement de Jan Adriaanszoon (fils d'Adrien) Keyser (2). Il était le père de Hugo Van der Helst, qui fut appelé à Amsterdam en 1694, comme pasteur (*predikant*), par la communauté réformée d'Alkmaar, fut confirmé dans ces fonctions le 19 septembre, et les exerça l'espace d'environ 33 ans, et jusqu'à sa mort, arrivée le 11 juillet 1727 (3).

« Parvenu à un âge avancé, Bartholomé Van der Helst épousa une jeune femme, » dit Sandrart, et il ajoute aussitôt : « Qui donc ne fait jamais de folie? » Nous laissons cette remarque pour le compte du peintre allemand, et nous croyons devoir plutôt louer le choix de notre artiste. En effet, la jeune fille qu'il prit pour épouse était Constantia Reinst, issue d'une ancienne famille d'Amsterdam, et qui joignait l'esprit à la beauté. Sur son portrait peint par Van der Helst, le poëte Jean Vos mit l'épigraphe suivante : « Viens, Apelles hollandais, viens avec tes plus belles couleurs, Constance Reinst t'attend, elle t'attend pour vivre sur la toile; un charmant visage réclame un pinceau habile; la nature a réuni en elle Vénus et Minerve. Ainsi l'on voit,

(1) Houbraken, *Schouburgh der Schilders*, etc. (*Théâtre des Peintres*, etc.) t. II, p. 10. — P. S.

(2) Grand Mémorial, etc. : « Les bourgmestre. etc., ont nommé châtelain du tir de l'arbalète à la main (*Handbooch-doelen*), en remplacement de Jan Adriaense Keyser, qui est mort, le nommé Jacob Van der Helst, ... etc., 31 janvier 1664. » — P. S.

(3) Résolution des régents, etc., qui nomment « Dominus Hugo Van der Helst, *predikant* à Alkmaar, en remplacement de Dominus Joannes Visscherus, etc. »

Dans le catalogue de 7,000 portraits néerlandais, publié par F. Muller, on trouve quatre portraits de ce Hugo. — P. S.

chose rare, la beauté alliée à l'esprit. Mais vit-elle? Non, ce n'est que de la couleur. Tromper par la couleur, ce n'est pas tromper. »

M. Six Van Hillegom possède dans son riche cabinet une petite peinture exquise, de Van der Helst, représentant Van der Helst lui-même avec sa femme. Ils sont assis devant une table, couverte d'un tapis turc, sur laquelle se trouvent un pot en porcelaine et un plat d'huîtres. Lui, de la main droite, lève une canette à vin, tandis que sa femme tient une huître dans la main droite et une coupe dans la main gauche. Ce tableau confirme entièrement la beauté de Constance Reinst. Il existe encore un portrait de Van der Helst, peint par lui-même, qui a été gravé à la manière noire par Abraham Blooteling. L'artiste est en costume de chambre, tenant d'une main une palette et de l'autre main le portrait de sa femme en médaillon (1). Il se présente très-heureusement; la physionomie a de l'énergie en même temps que de la bonté.

Suivant Houbraken, Van der Helst eut un fils, qui pratiqua aussi la peinture, mais dont le talent resta de beaucoup inférieur à celui de son père (2).

Bartholomé Van der Helst se borna à peindre des tableaux de portraits (*portretstukken*), simples ou composés. Il les signait ordinairement de l'initiale de son prénom, avec son nom de famille en toutes lettres et très-lisible (3).

Je n'ai pas découvert d'autres particularités sur sa vie. Il est probable qu'il était lié d'amitié avec le poëte amsterdamois Jan Vos; car sur plusieurs de ses portraits on trouve des épigraphes de ce poëte.

(1) Le Cabinet des Estampes du Musée d'Amsterdam possède deux épreuves de ce portrait. Le catalogue de F. Muller, p. 113, en donne aussi une copie au crayon rouge. — P. S.

(2) Vraisemblablement ce fils s'appelait Pieter ou Lodewijk, car je connais deux peintres ayant porté ces noms-là. Au Musée d'Amsterdam se trouve un portrait de l'amiral Auke Stellingwerf, signé L. Van der Helst. Van Eynden et Van der Willigen disent dans leur *Histoire de la peinture hollandaise*, t. I[er], p. 398 : « Peut-être est-ce de ce fils de Van der Helst que sont les peintures qui représentent des batailles et des paysages. » — P. S.

(3) Le Musée de Paris possède deux portraits par Van der Helst : un portrait d'homme (n° 198), et un portrait de femme (n° 199), à mi-corps et de grandeur naturelle, signé en toutes lettres et daté 1655. — W. B.

Comme je l'ai déjà dit, Van der Helst demeura jusqu'à sa mort dans la *Doelenstraat*. Il mourut vers le milieu de décembre 1670. Il fut enterré, le 16 de ce mois-là, dans l'église wallonne sur *l'Oude-zijds Achterburgwal*, dans le passage de droite en face de la chaire (1).

Je dois maintenant examiner quelques œuvres de notre artiste. Mais, pour ne pas étendre trop le champ de cet examen, je me bornerai à ceux de ses tableaux qui sont la propriété de notre ville. Ils sont au nombre de cinq, dont trois se trouvent à l'hôtel de ville et deux au Musée du royaume. Mon intention n'est pas cependant de faire une étude sur la valeur artistique de ces peintures; je n'ai d'autre but que d'en présenter une courte description, à laquelle je joindrai certaines observations, pour en faire mieux comprendre le sujet.

Le plus ancien de ces tableaux, qui date de 1643, est un tableau d'arquebusiers (*schuttersstuk*, pièce qui représente des tireurs). Il se trouvait autrefois dans la grande chambre du Conseil de guerre de l'ancien hôtel de ville, derrière le siége des colonels; il est actuellement placé dans la salle des bourgmestre et échevins, contre le mur contigu à la chambre du Conseil. Suivant la tradition reçue, il représente l'installation de Joachim Rendorp, par la compagnie du capitaine Roelof Bicker, devant la brasserie *le Coq*, formant le coin de la *Lastaadje* (quai de Gueldre) et du *Boomsloot* (fossé des arbres). Il me semble toutefois très-probable que le personnage principal de ce tableau n'est pas Joachim Rendorp, mais Pieter Hulft. Ce dernier était encore alors propriétaire de la brasserie *le Coq*, que sa fille Brechtje apporta en mariage à Joachim Rendorp, et qui resta depuis à cette famille. Hulft était directeur de la Compagnie des Indes occidentales, ce qui explique que le peintre ait mis dans son tableau la figure du jeune nègre portant un habit rouge sur le bras. La composition offre en outre trente-deux autres personnages; les noms de vingt-huit d'entre eux sont peints sur une longue planchette qui était autrefois attachée au bord infé-

(1) Livre d'enterrement de l'Église française ou wallonne de 1622-1678 : « 16 décembre 1670, a été enterré Bartholomeus Van der Helst, de la Doelestraet, etc. » — P. S.

rieur du tableau (1). Quelques-uns de ces personnages sont devant l'entrée de la brasserie, au milieu de tonneaux ou de cuves, occupés à boire de la bière et du vin du Rhin. En avant se tient Pierre Hulft, portant à la main un drapeau aux armes d'Amsterdam sur fond blanc. D'autres arquebusiers paraissent arriver au moment même. L'un d'eux, au premier plan, ajuste son arquebuse, tandis que, plus loin, trois autres déchargent les leurs en l'air. Parmi eux est un petit garçon, tout armé, qui peut à peine avoir atteint l'âge de sept ou huit ans.

Les deux autres tableaux de Van der Helst, conservés à l'hôtel de ville, étaient autrefois dans la Trésorerie, des deux côtés du tableau de Brizé, qui fut chanté par Vondel; ils se font aujourd'hui pendant sur les deux cheminées dans la chambre du Conseil.

Le premier, provenant de la maison du tir de Saint-George, ou des tireurs d'arbalète à pied (*voetboogschutters*), fut peint en 1656; il représente quatre directeurs du tir, devant une table, sur laquelle est étendu un tapis de velours vert, orné d'une bordure et de franges d'or. L'un d'eux tient en mains une lettre et semble causer avec ses collègues du contenu de cette lettre. Le châtelain du tir vient déposer sur la table un encrier en étain, marqué de son nom (C. Pook), tandis qu'un jeune valet apporte la coupe d'argent de la *gilde*.

Sur l'autre tableau, originairement destiné, suivant moi, à orner la maison des tireurs d'arbalète de main (*handboogsschuttersdoelen*), je n'ai pu découvrir de date, mais il me paraît avoir été peint par Van der Helst une dizaine d'années après le tableau précédent. Il représente également quatre directeurs du tir, assis près d'une table, couverte d'un tapis turc, de couleur rouge, et sur laquelle est un plat d'huîtres. Un d'eux communique quelque chose de vive voix aux autres, dont un écoute avec attention; le troisième tient à la main une coupe de vin du Rhin; le quatrième, dans la main droite, une huître ouverte, et sur laquelle, de sa main gauche, il presse un fragment de citron. L'autre moitié du citron est sur la table, à côté d'un petit pain.

(1) Roelof Bicker, capitaine; Jan Michielse Blauw, lieutenant; Pieter Hulft, porte-drapeau; Dirck de Lange et Jochem Rendorp, sergents; etc., etc. Suivent 23 autres noms, et la date MDCXLIII. — P. S.

Derrière ces quatre personnages est le châtelain, probablement Jakob Van der Helst, avec une cruche à vin dans la main, et une serviette sur l'épaule. Il parle à sa femme, qui apporte aux convives un nouveau plat d'huîtres. Non loin de là, on aperçoit encore un petit garçon, peut-être bien leur fils Hugo, qui, dans la suite, fut pasteur à Amsterdam. Sur l'avant-plan gisent çà et là quelques écailles d'huîtres.

Un troisième tableau de maison de tir (*doelenstuk*, pièce destinée au *doele* ou maison du tir), peint en 1653 (1), se trouve actuellement dans notre Musée; ayant été retouché par une main inhabile, il a beaucoup perdu de sa première valeur. Il était primitivement placé devant la cheminée de la grande salle dans la maison du tir à l'arbalète à main (*handboogsdoelen*), où les tireurs tenaient anciennement leurs réunions. Nous y rencontrons encore quatre directeurs du tir (*doelheeren*), maîtres jurés de la gilde de Saint-Sébastien ou de l'arbalète à main, placés autour d'une table couverte d'un tapis de Perse. Trois d'entre eux montrent au quatrième les principaux ornements et objets de prix de la gilde, consistant en une magnifique chaîne, un sceptre en ébène, incrusté d'argent, et une coupe en or. A côté d'eux se trouve une servante, tenant à la main la corne à boire (*drinkhoorn*) de la gilde de Saint-Sébastien. Cette corne à boire, la chaîne et le sceptre sont encore conservés dans le Cabinet de Curiosités appartenant aux Archives de cette ville. On voit aussi sur le tableau quelques coupes d'argent et d'autres objets de la gilde; à l'arrière-plan sont deux jeunes gens, l'arc à la main. A l'avant-plan, contre la table, est appuyée une ardoise sur laquelle sont tracés à la craie les noms de trois des directeurs représentés par le peintre; ce sont : Albert Pater, Jan Van de Poll et Johan Blauw. Le nom du quatrième ne figure pas sur l'ardoise; ce qui a fait présumer à Van Dijk (1) que cette quatrième personne n'est

(1) M. Scheltema se trompe ici sur la date : le tableau, signé en toutes lettres : *Bartholomeus Van der Helst*, est daté 1657. J'ai examiné la signature et la date avec beaucoup de soin, à cause de la date 1653 que porte le petit tableau du Musée de Paris. Ce petit tableau du Louvre n'est donc point, comme M. Scheltema le dit un peu plus loin, une copie, ni même une répétition, puisqu'il est antérieur de quatre ans au grand tableau du Musée d'Amsterdam. Il y a, d'ailleurs, beaucoup de variantes. — W. B.

(2) Van Dijk, *Kunst en historiekundige beschrijving van al de schilderijen op*

autre que Bartholomé Van der Helst lui-même. Mais il se trompe : le portrait de ce directeur du tir n'est pas celui de Van der Helst, et la place qu'il occupe ne revient pas à notre peintre. A mon avis, la quatrième personne est Frans Banning Kock, seigneur de Purmerland et de Ilpendam (1), le même qui, comme capitaine, figure en avant sur le célèbre tableau de Rembrand, généralement nommé la Garde de nuit (*Nachtwacht*), mais qui s'appellerait plus exactement la Garde bourgeoise (*Burgerwacht*). Quant à l'absence du nom de Frans Banning Kock sur l'ardoise, il est plus facile de faire des conjectures à cet égard que de rien décider (2).

Il existe de ce tableau de Van der Helst une copie de plus petite dimension, et soigneusement peinte par Van der Helst lui-même (3). M. Engelberts, second conservateur du Musée du royaume, a fait, d'après le grand tableau, un beau dessin à l'aquarelle.

Le second Van der Helst, conservé au Musée (4), représente le fameux *Repas des Arquebusiers* (*Schuttersmaaltijd*), peint en 1648;

het stadhuis van Amsteldam (Description historique et artistique de toutes les peintures de l'hôtel de ville d'Amsterdam), p. 40. — P. S.

(1) Mon sentiment est confirmé par Commelin, *Description d'Amsterdam*, p. 664. — P. S.

(2) Ces explications de M. Scheltema sur le tableau du Musée d'Amsterdam offrent bien de l'intérêt relativement au petit tableau du Louvre, que le nouveau catalogue intitule encore : *le Jugement du prix de l'arc*, et qui était intitulé autrefois : *Distribution des prix du jeu de l'arc*. On voit qu'il ne s'agit point de cela du tout. Ce sont tout simplement des portraits de ces braves directeurs du tir, qui s'amusent à se montrer les trésors de leur mobilier, et qui vont bientôt se passer la corne à boire. L'excellent catalogue du Musée de Paris se trompe donc sur le titre et sur le sujet du tableau. Les noms inscrits sur l'ardoise ne sont pas « les noms des *vainqueurs du tir*, » mais les noms des chefs de la gilde (*doelheeren*). Ce qui peut avoir trompé en cela sur le tableau du Louvre, ce sont les *trois* jeunes arbalétriers du second plan. Il n'y en a que *deux* dans le grand tableau d'Amsterdam. (Voir le nº 197 du Catalogue de Paris.) — W. B.

(3) C'est le petit tableau du Louvre, qui n'est point une copie (voir la note à la page précédente). M. Scheltema en donne ainsi la tradition, qui complète ce qu'en dit le catalogue du Louvre : « Ce tableau était autrefois dans la célèbre collection de Braamkamp, à Amsterdam. Il fut acheté, le 31 juillet 1771, par M. P. Locquet, pour moins de 730 florins ; mais, à la vente de son cabinet, il a monté à la somme de 1,800 fl. » — W. B.

(4) M. Scheltema, écrivant pour ses compatriotes, n'a pas cru devoir mentionner les autres Van der Helst du Musée d'Amsterdam. Mais, pour les lecteurs de la Re-

il était autrefois à l'ancien hôtel de ville, dans la grande chambre du Conseil de guerre, vis-à-vis la place des colonels; il contient vingt-cinq personnages, dont les noms sont inscrits au bas (1). Les éloges unanimes qu'on a donnés à cette belle œuvre sont

vue, disséminés en différents pays, il est intéressant de savoir ce que la Hollande possède du maître qui tient la seconde place dans l'école hollandaise.

Le Musée d'Amsterdam, outre les deux grands tableaux (nos 103 et 104) analysés par M. Scheltema, conserve six portraits de Van der Helst :

105. Portrait du vice amiral E. M. Kortenaar.
106. — de Marie Henriette Stuart, princesse douairière de Guillaume II.
107. — du bourgmestre d'Amsterdam, A. Bicker (sans doute un parent du capitaine Roelof Bicker, qui figure dans le *Schuttersstuk* de 1643).
108. Portrait du fils de ce bourgmestre.
109. — d'un homme, inconnu.
110. — d'une femme, inconnue.

Plus, en collaboration avec Ludolf Bakhuyzen, qui en a peint les fonds, en belles marines couvertes de vaisseaux, deux portraits : celui du lieutenant-amiral A. Van Nes, et celui de sa femme (nos 111 et 112); tous deux signés et datés 1668.

Le Musée Van der Hoop, qui est devenu, par le legs de son propriétaire, une collection publique à Amsterdam, possède aussi de Van der Helst : le portrait d'un homme de guerre.

Au Musée de la Haye, on voit un des plus beaux portraits du maître, et qui est tout simplement le portrait authentique de Paul Potter (no 54), de grandeur naturelle, et jusqu'aux genoux, assis devant son chevalet, la tête retournée de trois-quarts vers le spectateur. On assure qu'il a été peint peu de jours avant la mort du célèbre peintre d'animaux. C'est bien intéressant et bien beau.

Au Musée de Rotterdam, il y a le portrait d'un amiral (no 99).

L'Angleterre possède aussi beaucoup de Van der Helst. A la *National Gallery* de Londres, il y en a deux : un portrait d'homme, en petit, et un beau portrait de femme, à mi-corps, grandeur naturelle; daté 1647. A l'exhibition de Manchester, il y en a trois : un portrait de Marie de Modène; un portrait d'homme, de la plus superbe qualité, et un *paysage avec huit figures* d'un pied de proportion. Voilà qui est curieux dans l'œuvre de Van der Helst! ce paysage et ces personnages ressemblent beaucoup à Cuyp. C'est M. Henri Hope qui est le propriétaire de ce rare tableau.

L'auteur de cette note ne parle point des Van der Helst, conservés (cachés) dans les collections particulières de la Hollande et de l'Angleterre. Peut-être publiera-t-il bientôt des *Études sur l'école hollandaise*, où l'on trouvera sans doute quelques nouveautés concernant Van der Helst et les autres maîtres de la Hollande, auxquels, suivant lui, on n'accorde pas encore toute l'estime qu'ils méritent. — W. B.

(1) Cornelis Jan Wits, capitaine; Johan Van Waveren, lieutenant; Jacob Banning, porte-drapeau; Dirck Claesz. Thoveling et Thomas Hartogh, sergents, etc. Suivent 19 autres noms, dont le dernier est Willem, le tambour. — P. S.

une preuve certaine de son mérite. On a été jusqu'à l'appeler le plus excellent de tous les tableaux hollandais (1).

La scène se passe dans la grande antichambre du tir de l'arbalète à pied ou de Saint-George (2). Une foule d'arquebusiers, dans leur élégant costume militaire, se sont assemblés pour fêter avec joie et gratitude la signature de la paix de Munster. Cela est exprimé surtout par les deux figures de gauche, représentant le capitaine Cornelis Jan Witsen et le lieutenant Johan Van Waveren. Le premier, qui tient à la main la magnifique corne à boire, en argent, de la gilde de Saint-George, aujourd'hui encore conservée dans le Cabinet de Curiosités de notre ville, reçoit les félicitations du second, au sujet de la paix perpétuelle. Au milieu est assis le porte-drapeau Jakob Banning, dans l'attitude du repos, avec son drapeau sur l'épaule. Plus loin, les sergents Dirk Klaaszoon Thoveling et Thomas Hartog. Au premier plan, par terre, un tambour, sur lequel est attachée une feuille de papier avec les vers suivants de Jean Vos : « Le sang répugne à Bellone, et Mars maudit le bruit du bronze destructeur ; l'épée aime le fourreau : c'est pourquoi le brave Wits présente au noble Van Waavren la coupe de la paix pour fêter l'alliance perpétuelle. »

Dans les œuvres du poëte, viennent ensuite ces deux vers : « Ainsi le lion belliqueux tresse ses lauriers avec l'olivier. Qui combat pour la paix, veut aussi rester libre (3). »

Le graveur Couwenberg, homme d'un rare talent, trop tôt ravi aux arts par la mort, a fait du *Repas des Arquebusiers* un dessin à l'encre de la Chine, qui peut lui-même être appelé un chef-d'œuvre (4). Je suis heureux d'annoncer que le secrétaire de la société *Arti et Amicitiæ*, M. Kaiser, s'est chargé de graver sur

(1) Catalogue des tableaux du Musée du Royaume, 1835, p. 28. — P. S.

(2) Et non point au tir dont le frère de notre Van der Helst était châtelain, savoir au *doele* de Saint-Sébastien ou de l'arbalète de main (*handboogsdoelen*), ainsi que Van Dijk et autres le prétendent.

Le tir de l'arbalète à main était situé sur le terrain appelé maintenant *Garnalendoelen*, et celui de l'arbalète à pied sur le terrain de l'église catholique romaine : la Foi, l'Espérance et la Charité, etc. — P. S.

(3) Zoo vlecht de Strijdtbre leeuw zijn lauwren met olijven,
Wie dat de vreê bevecht, begeert ook vrij te blijven.
(*Gedichten van Jan Vos*) (poésies de Jean Vos), t. I, p. 338. — P. S.

(4) Ce dessin est dans la collection de M. J. Moyet. — P. S.

cuivre ce dessin, et qu'on peut espérer beaucoup de ce travail, qui est déja très-avancé (1). Nous croyons devoir mentionner aussi que M. Hopman, par qui le grand tableau de Rembrand a été restauré si habilement, l'année dernière, a récemment, et avec tout autant de succès, consacré son talent à la restauration du *Repas des Arquebusiers* (2).

Il me reste encore à comparer entre eux nos deux grands peintres Rembrand et Van der Helst. Qu'on ne s'attende pas cependant à une appréciation profonde et complète de la valeur de leurs œuvres. Pour bien comprendre et comparer avec justesse deux talents comme ceux de Rembrand et de Van der Helst, il faudrait un troisième talent, qui pût pénétrer à fond dans leur esprit et sonder toutes les richesses de leur vaste génie; on ne saurait espérer cela d'un homme inexpérimenté dans la partie technique et dans les secrets de l'art. Je me bornerai donc à indiquer certains points de ressemblance et de différence, tant dans la vie, que dans le talent de ces deux hommes supérieurs. Il n'y a peut-être pas de matière sur laquelle les jugements soient plus partagés que sur les œuvres d'art, puisque cela dépend à la fois de l'œuvre du peintre et de l'interprétation individuelle de l'appréciateur. C'est pourquoi je ne me flatte pas de voir mes opinions généralement admises. Je les émettrai cependant avec franchise, car elles ont du moins le mérite d'être l'expression d'un examen attentif et d'une étude impartiale.

Rembrand et Van der Helst sont vraisemblablement nés à peu près à la même date, et tous deux atteignirent à peu près le même âge, le dernier n'étant mort qu'un an après le premier. Ils vécurent donc dans le même temps, et, de plus, dans le même lieu; car ils s'établirent l'un et l'autre de bonne heure à Amsterdam, où ils demeurèrent sans interruption jusqu'à leur mort. Ni l'un ni l'autre ne visita l'Italie, pour se perfectionner dans son art, selon la coutume de l'époque; de sorte que leur talent ne fut pas élevé

(1) La gravure de M. Kaizer est terminée. Il en a exposé des épreuves aux exhibitions d'Amsterdam, de l'année dernière. C'est, en effet, une gravure du plus grand mérite. — W. B.

(2) Ni en haut, ni sur les côtés, la toile n'a pas, comme on l'a prétendu, été enlevée, ou couverte. La toile n'a jamais eu une autre forme que celle qu'elle a à présent. — P. S.

et cultivé dans les contrées méridionales, mais qu'il se développa et mûrit sur le sol hollandais, et qu'il peut ainsi être considéré comme un fruit tout à fait indigène et national. C'est donc à juste titre qu'on les place à la tête de l'ancienne école hollandaise.

Van der Helst paraît avoir eu sur son rival l'avantage d'obtenir de plus hauts prix de ses œuvres. C'était la conséquence naturelle du genre spécial qu'il avait choisi. Van der Helst peignit uniquement des tableaux de portraits (*portret-stukken*) ; ses travaux étaient donc commandés ; ils étaient tout à fait dans le goût des bourgeois les plus notables et ils se payaient certainement très-cher. Rembrand, au contraire, ne peignait pas seulement des portraits, mais il produisit par le pinceau et le burin toutes sortes de compositions, dont le prix vénal était plus variable et le débit incertain. Il est connu que Van der Helst recevait cent ducats d'un portrait jusqu'aux genoux (1) ; les prix que Rembrand pouvait obtenir réellement de ses œuvres étaient insignifiants, en comparaison des sommes élevées qu'on y consacre de nos jours (2). Van der Helst put donc vivre dans l'aisance et, en mourant, laisser de grands biens à sa femme et à son enfant, tandis que Rembrand tomba dans l'indigence et dut céder à ses créanciers tout ce qu'il possédait. Il y avait entre eux ceci de commun, que chacun d'eux eut un fils, qu'il dirigea lui-même dans l'art de la peinture, et que ni l'un ni l'autre de ces fils n'approcha du talent de son père.

S'il y a peu de conformité entre la vie de Rembrand et celle de Van der Helst, il n'existe pas moins de différence entre leurs œuvres. Qu'on se transporte seulement dans la grande salle du Musée de l'État à Amsterdam, et qu'on jette un regard sur les deux chefs-d'œuvre de nos coryphées dans la peinture : la *Garde bourgeoise* et le *Repas des Arquebusiers*, tableaux qui sont là dignement placés en face l'un de l'autre. Au premier aspect, vous donnerez problablement la préférence à l'œuvre de Rembrand ;

(1) Immerzeel, *Werken der nederlansche kunstschilders* (Œuvres des peintres néerlandais), t. II, p. 29. — P. S.

(2) Entre autres preuves, à propos des différences du prix de vente des tableaux, on peut citer le fait suivant : en 1640, un petit tableau de Rembrand, représentant un homme en lunettes, fut vendu 31 florins 10. Je ne saurais dire quelle est cette peinture de Rembrand. La vente de Rembrand, où il n'y avait pas moins de 40 tableaux de lui, n'a produit que 4,964 florins, 3. — P. S.

mais un examen plus attentif vous fera peut-être douter si la palme ne revient pas à Van der Helst.

Il y a effectivement assez de personnes qui mettent celui-ci beaucoup au-dessus de Rembrand. Un juge expérimenté, Joshua Reynolds, président de l'Académie royale de Londres, émit l'opinion suivante au sujet de ces tableaux : « *Le Repas des* « *Arquebusiers* de Bartholomé Van der Helst est peut-être le plus « beau tableau à portraits qui existe, en ce qu'il possède plus « que tout autre tableau les qualités exigées dans un portrait par- « fait. Les figures sont aussi correctes de dessin que belles de « coloris. Elles offrent une grande variété d'action, de caractère « et d'attitude; elles ont tant de vérité et de vivacité, qu'elles ne « laissent rien à désirer au spectateur. J'avais auparavant entendu « parler avec beaucoup d'éloges de ce tableau, mais il surpassa « mon attente, tandis que la *Garde de nuit,* de Rembrandt, l'a « trompée. Ce dernier tableau me parut si peu mériter la grande « célébrité dont il jouit, que j'eus de la peine à y voir une œuvre « de Rembrandt. Il me paraissait tenir plutôt de la couleur jaune « des œuvres de Ferdinand Bol. Mais il porte bien le nom de « Rembrandt, avec la date de 1642. Il a beaucoup souffert, et « ce qui en reste me semble être peint d'une manière pitoya- « ble (1). » Je ne puis en aucune façon adhérer à cette dépréciation de *la Garde bourgeoise* (2), mais j'approuve entièrement ces éloges du *Repas des Arquebusiers*. Pour faire ressortir, comme il le mérite, toutes les beautés de ce joyau artistique, j'aurais plutôt épuisé mes expressions que la richesse du sujet. Un jour, un amateur et connaisseur, qui le contemplait en présence de beaucoup d'autres personnes, s'écria dans son enthousiasme : « S'il y a au monde un tableau d'une admirable beauté, c'est

(1) *The literary Works of Joshua Reynolds*, t. II, p. 197. — L'écrivain a pris le capitaine Jan Witsen pour l'ambassadeur d'Espagne. — P. S. — Ce qu'il y a de curieux dans ce jugement de Reynolds sur Rembrandt, c'est que Reynolds a presque toujours cherché dans Rembrandt lui-même les secrets de la peinture, et que ses meilleurs ouvrages sont ceux qui sont influencés par le style et la pratique de Rembrandt. — W. B.

(2) Ici, dans une note, M. Scheltema invoque, en faveur de Rembrandt, l'opinion de M. Gustave Planche, et il cite un passage d'un article de la *Revue des Deux-Mondes* de 1853. Rembrandt n'a pas besoin d'être défendu par des critiques comme M. Planche qui n'a pas même vu les tableaux dont il parle, et qui appelle le capitaine de la *Ronde de nuit :* un *bourgmestre* d'Amsterdam ! — W. B.

« bien celui-ci ! On en chercherait vainement un plus beau à « l'etranger (1). »

Le plus grand mérite des œuvres de Rembrand me semble consister dans la lumière qu'il met dans ses tableaux, et avec laquelle il produisait un effet surprenant. On ne saurait nier qu'il est parfois difficile, sinon impossible, de suivre avec certitude le plan qu'il s'est tracé à cet égard. Ainsi, à une première inspection, on ne sait trop si la marche de la Garde bourgeoise est représentée à la lumière du jour ou à celle des flambeaux, au dedans ou au dehors de la maison, bien que l'action se passe évidemment à la tombée du soir et en plein air. La lumière et les ombres y sont alternées d'une manière frappante ; une partie des figures se perd dans les teintes obscures, et, grâce à cet effet, les autres personnages semblent se détacher de la toile.

Les figures du *Repas des Arquebusiers* se montrent, au contraire, toutes en pleine lumière. Il y a des peintres qui préfèrent employer au premier plan des couleurs claires et légères, pour mieux faire ressortir les objets qui y sont placés ; dans le tableau de Van der Helst, trois des personnages du premier plan sont costumés en noir, sans que cela nuise aucunement à la perspective du reste du tableau.

Chez Rembrand, tout est évidemment ménagé pour produire un effet saisissant. Chez Van der Helst, on admire le talent particulier de rendre la vérité naturelle, dans toute sa beauté et sa simplicité. Le premier sacrifie bien quelquefois certaines parties, pour donner plus d'éclat aux autres ; le dernier cherche la perfection de l'ensemble dans l'achèvement de toutes les parties. Aussi Rembrand a-t-il souvent jeté négligemment les mains (2) de ses personnages sur la toile, ou bien il les a entièrement

(1) Houbraken, *Schouburgh der schilders* (*Théâtre des peintres*), t. II, p. 9.

(2) Quelquefois, en effet, Rembrandt dissimule les mains de ses personnages, pour concentrer toute l'expression et toute la puissance sur les têtes et les physionomies. Mais personne, dans aucune école, n'a mieux que lui fait les mains, quand il a voulu s'en mêler. Dans plusieurs de ses tableaux ou de ses portraits, il y a des mains qui sont des tours de force, ou plutôt d'adresse, par la manière dont elles sont dessinées et modelées dans des raccourcis extraordinaires : la main droite du capitaine, dans la *Ronde de nuit*, la main d'un des syndics, dans le tableau de ce nom, sont vues à plat par le bout des doigts. Les mains du bourgmestre Six, dans le portrait que possède M. Six Van Hillegom, sont un des prodiges de la peinture. — W. B.

cachées; Van der Helst, au contraire, peint toujours les mains avec le même soin que le visage, et en pleine harmonie avec le personnage. Van Dijk a dit, d'une manière assez originale, du *Repas des Arquebusiers :* « Si l'on prenait toutes les mains de ce tableau et « qu'on les jetât pêle-mêle, on pourrait les rapporter toutes aux « personnes à qui elles appartiennent. Ainsi, la main droite de « Van Waveren, tenue dans la main de Witsen, est plus pâle « que sa main gauche; ce qui prouve que l'éminent peintre a « observé les moindres particularités. »

Nous l'avons dit, Van der Helst consacra spécialement son pinceau à la peinture des portraits; c'est sur ce point qu'on peut comparer entre eux nos deux grands hommes.

Deux manières différentes se remarquent dans l'œuvre de Rembrand : une exécution soignée et détaillée, et une manière hardie et vigoureuse, qui distingue particulièrement un grand nombre de ses portraits. La première manière approche incontestablement un peu de la manière de Van der Helst, bien que les deux peintres aient leur originalité propre. Rembrand, en paraissant contrefaire la pure réalité, sait toujours imprimer un cachet d'originalité à ses figures. Il ne se contente pas de la simple imitation, mais il traduit surtout les traits caractérisques de son modèle, dans un style qui témoigne d'une conception poétique; il mêle ainsi dans ses compositions un élément nouveau, l'idéal. Sa fantaisie n'éclate pas seulement dans la lumière et la couleur, elle se révèle même dans le costume de ses modèles. Leurs coiffures et autres ajustements sont toujours choisis avec goût, les vêtements soigneusement disposés. Si ses portraits ont une vive ressemblance avec l'original, dans leur physionomie rayonne toujours le génie de Rembrand, et son pinceau leur communique une vie nouvelle. On y retrouve toujours l'individualité de Rembrand. C'est ce qui fait qu'il est si difficile d'approcher de son talent.

On réussirait peut-être mieux à imiter Van der Helst, quelle que soit la hauteur à laquelle il s'est élevé dans l'art. En contemplant ses œuvres, on oublie pour ainsi dire le peintre, pour ne songer qu'à la nature, qui, transformée sur la toile, se montre à nous sous un aspect nouveau. Rembrand sait saisir les moments expressifs et les rendre dans des formes poétiques; Van der Helst représente la nature telle qu'elle s'offre presque partout

et à tout instant. Les portraits de ce dernier sont d'un naturel qu'on ne peut surpasser. Ce n'est pas une couleur morte, mais de la chair vivante et du sang. Le costume est sans recherche, l'ordonnance convenable. Dans la couleur et le ton règne une harmonie étonnante. Un célèbre sculpteur français faisait des portraits de Van der Helst cet éloge remarquable : « Si les por-« traits que peignoit Apelles étoient plus vrais d'expression, de « caractère, de couleur, de dessein, si l'âme des gens paroissoit « davantage sur leur physionomie; en un mot, si tout ce qu'il « est convenable d'imaginer et d'exiger de cette partie de l'art, « caractérisoit plus encore les portraits d'Apelles, Apelles étoit « un peintre au-dessus de nos conceptions, et duquel nous ne « pouvons nous faire une idée,... etc. (1). »

Aussi, bien des personnes estiment que Van der Helst, comme peintre de portraits, est supérieur à Rembrand. Toutefois, il est incontestable que Rembrand, par l'originalité de son talent et l'étendue de ses mérites, doit être placé non-seulement au-dessus de Van der Helst, mais à la tête de tous nos peintres, et qu'il peut être appelé le *prince* par excellence de l'ancienne école hollandaise.

Mais quel sera donc le rang qu'on assignera à Van der Helst dans le domaine de l'art? Il est difficile de le préciser.

Il me semble que Rembrand doit avoir eu quelquefois la pensée exprimée par Alexandre le Grand dans d'autres circonstances : — Si je n'étais devenu un Rembrand, j'aurais voulu être un Van der Helst !

Dr P. SCHELTEMA.

(1) *OEuvres d'Étienne Falconet,* statuaire, t. IV, p. 137. — P. S.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

Alais (Pont). — Ainsi se nommait une pierre plate, jetée sur un ruisseau, à l'extrémité méridionale de la rue Montmartre, à peu de distance du chevet de Saint-Eustache. Cette sorte de ponceau, supprimé en 1719, est célèbre dans l'histoire de Paris par son origine, vraie ou fausse. Un riche bourgeois, Jean Alais, qui vivait on ne sait au juste à quelle époque, proposa un impôt sur le poisson. Le roi établit l'impôt et en bailla le fermage à Jean Alais, pour le récompenser d'un prêt d'argent qu'il en avait reçu. Mais Alais, quoique financier, était un Aristide, un philanthrope, si l'on préfère; il reconnut que cet impôt était un abus, dont les pauvres surtout étaient victimes, et il en sollicita l'abolition, consentant à résigner sa charge. Le roi, peu sensible à ces considérations, maintint l'impôt et l'afferma à un homme moins scrupuleux. Alais en mourut « de regret et de contrition, » dit le père Du Breul, et voulut, en expiation de sa fatale idée, être enterré sous le ruisseau qui se jetait dans l'égout des halles. Cette dalle qui servait de pont, c'était sa tombe (2).

Piganiol, comme le remarque M. de Gaulle, a confondu ce personnage avec un Jean du Pont-Alais, compositeur et joueur de farces et moralités. La Tynna, qui adopte la méprise de Piganiol, en fait une autre, je crois, en admettant que l'expression *Pont-Alais,* signifie seulement : le pont des *Halles,* mot qui jadis s'écrivait : *ale.*

On lit dans le *Journal de Paris sous Charles VI,* à l'année 1414, que, le jeudi 13 septembre, « un jeune homme eut le poing coupé

(1) Voir la livraison d'avril.

(1) Corrozet ajoute (édit. de 1561, folio 156, v.) qu'Alais avait fait édifier, à titre d'expiation, la chapelle Sainte-Agnès, qui, rebâtie, devint plus tard la paroisse Saint-Eustache.

sur le *Pont-Allais* devant sainct Huistache, » pour avoir déchiré une image de ce saint.

Ce pont figure sur plusieurs plans de Paris détaillés, antérieurs à 1719; mais j'en puis citer une représentation plus en grand (de la proportion de 28 millimètres sur 12), tracée sur un plan géométral manuscrit, inséré dans l'Atlas des propriétés des Chartreux, dessiné au XVIIe siècle, et conservé aux Archives (section topogr. *Atlas* — n° 20).

Assurément cette pierre plate est un détail assez insignifiant du vieux Paris; néanmoins sa célébrité la rend digne de quelque attention. D'après ce plan, elle couvrait le ruisseau de la rue Montmartre, qui coule dans le sens de sa longueur; elle reposait sur deux cubes de pierre, du côté du chevet de Saint-Eustache, et sur un seul, du côté opposé. Peut-être cachait-elle le regard d'un égout, ou l'ouverture d'un *trou punais*, comme on disait autrefois.

ANDRÉ-DES-ARTS OU DES-ARCS (SAINT-). — M. Destailleurs possède un petit dessin, de 15 centimètres de haut sur 9 de large, tracé à la plume et légèrement colorié, dans le genre de ceux de Gaignières (1), représentant, vers 1700, cette église vue de l'orient. L'ensemble du portail indique l'époque de la Renaissance, mais les détails en ont été refaits sous Louis XIV. Ces détails sont ici assez finement accusés.

A gauche s'élève une tour carrée, à baies ogivales (du XVe ou du XVIe siècle), flanquée, à l'angle nord-est, d'un tourillon, contenant une vis qui, mise à couvert par un lanternon, débouche sur la plate-forme. Devant le portail est un étroit parvis, clos d'une muraille, percée à droite et à gauche d'une porte, d'architecture moderne.

M. Destailleurs pense que ce dessin était destiné à servir de modèle au graveur, assez médiocre, qui illustra de nombreuses vues de Paris la *Géométrie Pratique* de Manesson Mallet, 1703. La vue gravée que Jean Marot nous a laissée de cette église vers 1660 est plus nettement détaillée, et probablement plus fidèle que ce petit dessin.

Une lithographie de Langlumé, peu agréable à l'œil, a pour sujet

(1) Voir ce que je dis de ces dessins, n° de février 1857, page 405.

la démolition de Saint-André-des-Arts (1800), prise du chœur. J'ai vu, il y a environ douze ans, chez M. Lassus, le dessin original, plus grand du double, sur chaque sens, que la lithographie. Ce dessin, attribué à Thierry, était tracé et ombré à la plume, rehaussé d'un léger coloris; les détails y étaient plus nets et plus faciles à saisir que sur la copie. M. Lassus le céda en échange à M. C.-F. Muller; mais il en possède encore le pendant : la démolition de l'église Saint-Sauveur.

Je ne sais où est passé, depuis le décès de M. Muller, le dessin en question; je ne pourrai donc en décrire que la copie, dans la catégorie des Estampes.

Antoine-des-Champs (Abbaye Saint-). — Cette abbaye, fondée sous le règne de Philippe-Auguste, fut agrandie par plusieurs rois, notamment par saint Louis, circonstance qui lui fit donner le titre d'abbaye *royale*. Je n'en connais aucune représentation assez détaillée pour mériter l'attention des antiquaires. Il n'en reste plus rien aujourd'hui, sinon peut-être quelques vestiges de ses fondations; son emplacement est occupé par l'hôpital du même nom.

En 1844, j'ai vu, au nº 212 du faubourg (dans le jardin d'un brasseur, établi sur une portion du terrain de ce monastère), quelques restes informes du mur de clôture et d'anciennes bâtisses sans caractère, et, dans l'angle d'une cour, je rencontrai un fragment de dalle tumulaire, où étaient sculptées en creux, sur les bords, quelques lettres gothiques.

Les vieux plans de Paris, antérieurs à ceux de Jouvin de Rochefort, ne s'étendent pas vers l'orient jusqu'à l'abbaye Saint-Antoine, et, si elle y figure, c'est grâce à un rapprochement fictif. Les divers plans détaillés (avec édifices en élévation) de Jouvin (1690), La Caille (1714), Turgot (1734) et autres, n'en donnent qu'une idée approximative, et d'ailleurs, à ces époques, les anciens bâtiments avaient été refaits en partie. J'en signalerai un jour plusieurs représentations gravées, mais les détails en sont vaguement rendus. En un mot, c'est un de nos anciens édifices les moins connus. Toutes les sources iconographiques s'accordent sur un point : c'est que l'église était en forme de croix latine, et surmontée, au point où la nef croisait le transept, d'une tour et d'une flèche octogone.

J'ai retrouvé à Angers un intéressant souvenir de cette abbaye de religieuses. Le 10 juillet 1845, j'allai visiter M. Barassé, libraire, rue Saint-Laud. Comme je lui parlais de mes recherches sur les antiquités de Paris, il me fit voir dans une chambre un petit chef-d'œuvre de sculpture, qu'il pensa devoir m'intéresser, puisqu'il provenait de l'abbaye Saint-Antoine. C'était une statue de la Vierge portant l'enfant Jésus, haute d'environ un mètre, en marbre blanc, si j'ai bonne mémoire, et due à un ciseau du XIIIe ou du XIVe siècle.

La physionomie de la mère du Christ, gracieuse et chaste, est animée de ce sourire bienveillant et consolateur, que les tailleurs d'images savaient si bien rendre, au temps où vivait saint Louis. Les draperies sont disposées avec goût, les plis habilement ondulés; il ne manque qu'un fleuron à la couronne qui ceint la tête de la Vierge. En un mot, elle ressemble, en plus petit, à l'effigie de Notre-Dame-la-Blanche, placée jadis à Saint-Denis dans la chapelle de Turenne, et installée de nos jours dans l'église Saint-Germain-des-Prés.

M. Barassé m'assura avoir refusé souvent de la vendre à un prix élevé, vu qu'elle était pour lui un souvenir de famille. Son père (ou son oncle) avait, à Paris, je ne sais plus quel établissement commercial, au faubourg Saint-Antoine, près de l'abbaye. A l'époque où fut démolie l'église (vers 1795), il aperçut la sainte effigie, qui gisait au milieu des décombres de l'édifice; il l'acheta à vil prix, et la conserva. Le règne des iconoclastes passé, il la plaça au-dessus de sa boutique, dans une niche fermée d'un treillis de fer, où elle attira plus d'une fois l'attention de connaisseurs qui tentèrent de l'acquérir; mais le possesseur y tenait comme à une madone protectrice; il la garda toute sa vie, et, à son décès, elle passa en héritage au libraire Barassé, à Angers.

Dessin de 1481. — Un dessin de 82 centimètres de long sur 54 de haut, tracé à la plume sur un parchemin tout ridé, et conservé aux Archives (*Topog.*, IIIe classe, n° 730), représente l'abbaye Saint-Antoine en 1481, selon l'annotation assez moderne d'un archiviste, fondée sur la provenance de cette pièce, qui appartenait, je crois, aux religieuses. Je l'ai calqué vers 1844 (1).

(1) Feu M. C.-F. Muller a pris de mon calque un double qui a passé je ne sais en

La touche naïve des arbres et des animaux, la gaucherie des lignes de perspective, les costumes des personnages, tous les détails, en un mot, rappellent la date qu'on lui attribue. Quant au sujet qu'il représente, c'est vraisemblablement l'abbaye Saint-Antoine, à en juger par la forme particulière de l'enclos et par certains accessoires topographiques, qui coïncident avec d'autres sources.

L'ensemble des bâtiments est vu du sud, et pris, non pas précisément à vol d'oiseau, mais d'un point culminant, probablement fictif, par exemple d'une terrasse, supposée située dans la rue actuelle de Charenton, qui n'était alors qu'une route à travers champs. A mon avis, ce dessin n'a pas été tracé d'après nature, mais exécuté, comme tous ceux de ce genre à la même époque, sous un point de perspective assez arbitraire, en partie de mémoire, en partie d'après des renseignements pris sur lieux.

Il serait impossible d'en décrire avec minutie tous les détails, car on y voit, outre l'église (vers le milieu), une quantité de bâtiments claustraux et d'habitations champêtres, éparses çà et là dans divers enclos et cours de ferme. Une reproduction fidèle en apprendrait plus que cette description; néanmoins, je puis ici consigner quelques remarques intéressantes.

La clôture de l'abbaye présente des saillies et des rentrées de lignes irrégulières, qu'un plan géométral ferait seul bien comprendre. Elle consiste tantôt en une haute muraille, munie çà et là de contre-forts, tantôt en un fossé ou saut de loup, au fond duquel passe un cours d'eau.

L'église a la forme d'une croix latine, mais on n'a guère songé à représenter avec exactitude le nombre de ses travées, ni la forme des fenêtres. Quatre murs, prolongés en pignons aigus, indiquent la façade, le chevet et l'extrémité de chaque croisillon du transept. Les pointes de ces pignons sont surmontées de grandes croix de métal. Au centre de la toiture, au point d'intersection du transept et de la nef, s'élève une tour assez massive, probablement de pierre, de forme octogone, couronnée de frontons gothiques ou clochetons, et percée de baies carrées qui devaient être, en nature, de style ogival ou peut-être roman. La

quelles mains. J'ai réduit de moitié mon dessin; il fera partie de l'*Atlas iconographique du vieux Paris,* que je compte publier un jour.

tour sert de base à un clocher en charpentes revêtues de plomb ou d'ardoises, également octogone, sur la pointe duquel s'élance une grande croix, qui supporte un coq. Quant aux fenêtres, décorées, je pense, en réalité, de sveltes réseaux de pierre et de riches vitraux coloriés, elles sont ici figurées par de simples baies rectilignes, hautes et très-étroites.

Le chevet (ici non circulaire) de l'église regarde une grosse tour ronde, une sorte de colombier, percé de fenêtres à plein cintre, et coiffé d'un toit conique à lucarnes, dont la pointe est surmontée d'une croix, que termine un coq, d'une dimension exagérée. Peut-être le dessinateur a-t-il voulu rendre le chevet, qu'il isole de la nef par pure fantaisie, peut-être encore le clocher d'une chapelle, dédiée à saint Pierre, voisine de l'église principale et ouvrant du côté de la grande route, dite aujourd'hui la rue du Faubourg Saint-Antoine.

Sur un plan plus rapproché de l'œil, apparaît de face le pignon d'un bâtiment percé de trois fenêtres de front à plein cintre, garnies de vitres ou de treillis en losanges. Sur la toiture est un petit campanile fort simple, composé de deux poutres verticales, réunies par une traverse à laquelle est suspendue une cloche; le tout abrité par un petit toit. Ce type des anciens ermitages rappelait, sans doute avec intention, celui du saint qui avait donné son nom au monastère.

A cette petite chapelle se relient des bâtiments soutenus par des contre-forts. Devant son pignon s'étend une grande mare, à peu près carrée, où se joue un cygne d'une taille colossale. Enfin, sur la vaste surface de cette enceinte sans symétrie, subdivisée en plusieurs clos, on remarque des arbres, en groupes serrés, ou plantés isolément, des bâtiments de fermes, des bosquets, des pièces en culture, un colombier et quelques basses-cours, où des canards et des oies barbotent dans des mares ou pièces d'eau.

Ces pièces d'eau, presque toutes de forme carrée, sont alimentées par un petit canal ou *ru* (comme on dit encore en style notarial), qui, après avoir traversé des murs sous des baies grillées, et coulé sous plusieurs ponceaux de bois, se déverse, après maint capricieux détour, dans le fossé creusé au sud et à l'est de l'abbaye. Cette eau, qui sans doute aboutissait de là à la Seine, provenait peut-être de la colline de Charonne. A l'angle nord-

ouest de l'enclos est une ferme, renfermant une douzaine de bâtiments dont quelques-uns ressemblent à des tours ou donjons; elle se divise en deux grandes cours où sont des poules et des charrues.

Le fossé, du côté de l'ouest, paraît avoir pour limite une large route, peut-être la rue dite aujourd'hui de Reuilly; mais, dans cette hypothèse, la direction de cette route ne serait pas conforme à celle que nous lui voyons sur les plans modernes.

A l'endroit où le ru sort de l'abbaye et passe sous une voûte de pierre (dans le coin inférieur du dessin, à droite), se dresse une pierre plate, carrée, sur laquelle est gravée une inscription de quatre lignes. Plus loin, tout à fait sur le premier plan du dessin, s'élève une croix de pierre massive, d'une taille prismatique, qui a pour base un piédestal circulaire, orné de moulures en forme de tores. Vers le milieu de la tige est rapportée ou sculptée sur la pierre une plaque en forme d'écusson renversé, la pointe en haut.

Cette croix est mentionnée par le père Du Breul dans son *Théâtre des antiquitez* (1612, page 1242) : « L'an 1562, entre les « ruines d'vne Croix, qui anciennement auoit esté erigee à la « croisee du chemin tendant de Paris à Charenton, au carrefour « de Reully, au derriere des murs de l'abbaye Sainct Antoine des « Champs, fut par le Maistre des œuvres de Massonneries de « l'hostel de la ville de Paris, trouué vne pierre en forme de *ta-* « *bleau,* portant portion de la verge d'icelle Croix : auquel estoient « escrits ces mots — *L'an* M. CCCC. LXV *fut icy tenu le landict des* « *trahisons, et fut par vnes tresues, qui furent données : maudit* « *soit-il qui en fut cause.* — Lequel tableau est encores à present « dans les magazins de l'Hostel de ville. »

Il résulte de ce récit que l'inscription aurait fait partie de la croix et aurait été tracée sur l'espèce d'écusson décrit ci-dessus (1).

Notons que, sur le dessin des Archives, on voit, à une certaine distance de la croix, une pierre isolée où sont sculptées quatre lignes malheureusement indéchiffrables, puisque le dessinateur indique des lettres sans en reproduire les formes. A mon avis, cette pierre devait offrir, sinon l'inscription, du moins des détails

(1) Cet écusson renversé est peut-être une allusion à la trahison des grands vassaux de Louis XI.

sur les motifs de l'érection de ce monument commémoratif.

On trouve aussi dans le tome III de Sauval, page 436, un extrait de comptes pour l'an 1479, relatif à ce souvenir historique : « A Jehan Chevrin, Maçon, pour avoir assis par l'ordonnance du « Roi une *Croix et Epitaphe* près de la *Grange du Roi,* au lieu où « l'on appelle le fossé des trahisons, derrière Saint-Antoine des « Champs. »

On a voulu conclure de ce passage de Sauval, que la croix ne fut élevée qu'en 1479 ; le raisonnement n'est pas juste : il s'agit peut-être ici d'un compte arriéré de quelques années. Ce compte paraît faire une distinction entre la croix et la pierre qui portait l'inscription.

Quelle est ensuite cette Grange du Roi, où Louis XI sans doute avait conclu en 1465 avec ses grands vassaux la trêve que ces derniers rompirent? C'était, à coup sûr, un bâtiment voisin de l'abbaye, ou même renfermé dans son enclos, car nos rois possédaient presque toujours quelque logis particulier dans les abbayes dites *royales* (1). Il ne peut être ici question de la Grange-aux-Merciers, célèbre par les conférences tenues sous Charles VI, car elle était distante de l'abbaye d'environ deux kilomètres (2); mais peut-être s'agit-il d'une dépendance de l'espèce de ferme nommée Reuilly, ancien domaine royal.

Passons à d'autres détails. Au fond du dessin, au delà de l'enclos du monastère, passe une route qu'aujourd'hui nous nommons la rue du Faubourg Saint-Antoine, et qui alors traversait des champs en culture; car ce ne fut guère avant Henri IV qu'on commença à construire des maisons entre la Bastille et l'abbaye.

Sur cette route cheminent à pied plusieurs villageois, de proportions exagérées, en jaquettes, tenant des bâtons, et chargés de fardeaux. L'un d'eux est suivi d'un gros dogue fort replet. Leurs coiffures sont des espèces de chaperons usités vers la fin du

(1) Cette abbaye n'était pas de fondation royale, mais elle avait été agrandie et enrichie par plusieurs rois ; aussi était-elle nommée *royale,* comme celles de Saint-Denis, Longchamps, etc.

(2) La Grange-aux-Merciers, située à Bercy, dans la rue qui en a retenu le nom, faisait face à l'extrémité orientale de la rue de Bercy, comme l'atteste le plan de Paris, de Lacaille, 1714. C'était alors un ensemble de bâtiments qui bordaient de trois côtés une vaste cour. J'ai visité l'emplacement vers 1844 ; il n'en restait plus de vestiges, sinon peut-être quelques voûtes de caves, sur lesquelles s'élevait un corps de logis peu ancien, aujourd'hui démoli.

xve siècle. Un seul personnage est à cheval, et paraît se diriger vers Vincennes. Sa toque à plumes annonce un seigneur ou un homme d'armes. Au loin, au delà de la route, sont vaguement tracées plusieurs autres routes et quelques maisons isolées.

Au haut du dessin, sur la gauche, on remarque une sorte de groupe confus de piliers, indiquant, je pense, le gibet de Montfaucon, car il paraît exhaussé sur un monticule, et, à quelque distance, s'élève une croix. Derrière ces piliers, et tout à fait dans l'éloignement, quelques traits mal accusés désignent un assemblage de maisons que domine un clocher.

Revenons à la route dont nous parlions tout à l'heure. Sur le côté septentrional de cette route, et à peu près dans l'alignement de la façade de l'église, s'élève un singulier édifice. C'est une colonne, ou pilier rond, surmonté d'une statue drapée, ayant à ses pieds un gros oiseau : un aigle sans doute. Y faut-il voir un Jupiter, une allégorie peut-être de la puissance royale, ou simplement saint Jean l'Évangéliste? Vers le haut du fût de la colonne, et aussi vers le milieu, sont suspendus à de longs crochets des boucliers ou plutôt des écussons, qui donnent au monument l'apparence d'un trophée antique. La colonne repose sur un soubassement carré, flanqué, à chaque angle, d'une colonnette, dont la sommité, de forme conique, est surmontée d'un drapelet. Sur la face qui regarde l'abbaye, on voit comme une ouverture d'où s'échappe un filet d'eau.

Cet édifice serait-il une fontaine monumentale, projetée, ou élevée réellement vers l'endroit où débouche la rue Saint-Bernard? Ces détails seraient-ils une pure fantaisie du dessinateur? Ces écussons, pendus à des crocs, figureraient-ils ceux des seigneurs qui combattirent Louis XI, et ce trophée serait-il comme le complément de l'inscription et de la croix ci-dessus décrites? Voilà des questions que je ne saurais résoudre, vu l'absence de preuves positives.

On trouve encore aux Archives, dans la section topographique, plusieurs plans géométraux manuscrits, relatifs à la même abbaye, mais ils sont trop peu anciens pour nous offrir un grand intérêt. On y voit un tracé des bâtiments, cours et jardins, levé vers 1740 par Legendre; et, sur d'autres de la même époque ou plus modernes, figurent des projets de rues nouvelles à ouvrir sur

le vaste emplacement occupé par ce monastère. Un de ces plans est coté IIIe classe, n° 858; et les autres portent les n°s 18, 19 et 20 de la IIe classe.

Je me souviens d'avoir vu entre les mains de M. Muller plusieurs paysages des environs de Paris, dessinés à la sépia par Dunouy, vers 1800. Au verso de l'un de ces dessins figurait une église, surmontée, au centre du toit, d'un lourd clocher octogone. Peut-être était-ce celle de l'abbaye Saint-Antoine. Du reste, on n'y remarquait aucun détail important. Je ne sais où est passée cette pièce.

J'ai pris note, il y a longtemps, d'un calque représentant l'intérieur de l'église de l'abbaye; mais il m'a été impossible de retrouver aucun renseignement sur le possesseur de ce calque. Peut-être y a-t-il eu de ma part quelque méprise. Je ne connais qu'une pièce où soit figuré (probablement sans exactitude) le chœur de cette église : c'est une rare estampe signée *Erresalde*, représentant la réception de madame Molé (en qualité de religieuse, je crois,) dans ce monastère.

ANTOINE (PORTE SAINT-). — A l'article *Bastille*, je signalerai un ou deux dessins peu anciens, où figure la porte de ce nom, celle s'entend que Blondel avait refaite sous Louis XIV et dont les vues gravées abondent.

Près de l'ancienne porte du même nom, construite sous Charles V (1), ont eu lieu, sous Louis XIII, des émeutes au sujet des calvinistes qui revenaient de leur temple de Charenton, et, à l'époque de la Fronde, des escarmouches entre les partisans et les ennemis de Mazarin, événements dont je ne connais aucune vue gravée.

Dans la collection Fevret de Fontettes, au Cabinet des Estampes, on trouve plusieurs dessins à l'encre de Chine, relatifs à ces faits historiques; mais ce ne sont pas des pièces contemporaines; ce sont des compositions tracées de fantaisie et sans goût, vers 1700, d'après des récits du temps. Les localités sont de simples copies

(1) Cette porte ou *bastide* fut, à diverses époques, restaurée et modifiée. Henri II la fit précéder, du côté du faubourg, d'un arc de triomphe provisoire (peut-être de bois peint), remplacé, sous son successeur, par un édifice de pierre, que plus tard rhabilla Blondel. C'est cet arc que, sous Louis XVI encore, on nommait la porte Saint-Antoine; il n'existait plus en 1789, lorsqu'on prit la Bastille.

des estampes de Perelle, et la porte représentée n'est pas l'ancienne (existant encore en 1650), mais l'arc de triomphe de Charles IX, restauré et modifié par Blondel.

Les dessins historiques de cette espèce n'ont à mes yeux aucune valeur. Quand de Fontettes ne rencontrait pas de pièces contemporaines, relatives à tel ou tel épisode de notre histoire, qui lui semblait curieux, il en faisait fabriquer par un dessinateur fort ignorant et peu habile. Le Musée de Versailles fut fondé d'après un procédé analogue; mais au moins y a-t-on employé des artistes assez habiles pour que l'*inanité* des sujets fût compensée par le mérite de l'art.

Décrire de telles pièces, ce serait perdre notre temps; hâtons-nous donc de passer outre. J'en vais citer ici une qui fait partie de ma collection. Elle représente un estaminet rustique, portant pour enseigne : *A la Porte Saint-Antoine,* et situé non loin de cette porte en 1776. C'est un dessin à la plume, colorié, ou, si l'on préfère, une aquarelle, de 29 centimètres sur 27, qu'on peut attribuer à un assez habile dessinateur du temps. Il nous transporte dans une sorte de basse-cour, où gisent sur l'herbe des ustensiles de ménage, baquets, balais démanchés, chaudrons, etc. De face se présente une masure de plâtre, envahie, au sommet du pignon, par des festons de feuillage.

Cette champêtre habitation n'a, au-dessus du rez-de-chaussée, qu'un étage composé d'une seule fenêtre percée dans le pignon, avec volets en planches, rabattus sur la muraille. Au-dessus de la baie d'entrée est grossièrement peinte, à titre d'enseigne, la porte Saint-Antoine, qui n'est reconnaissable qu'à ses trois arcades de front. Au-dessous est charbonnée sur le mur, en majuscules peu régulières, cette inscription : « Bone bierre de mars et toutes sortes de liqueurs ratafiat et... de coignac. »

A gauche du dessin, au haut d'un mur en plâtras, est appliquée une affiche qui nous fournit une date approximative; on y lit : « Partie d'un terrein située à Menilmontant à vendre ce 5 de Juin 1776 par ordre de Justice. » Plus bas est une porte sur laquelle est collée une autre affiche, en majuscules alternativement noires et rouges; on y lit : « Cidre nouveau de Normandie. »

Maintenant que nous savons quelles drogues se débitent dans ce galetas, placé à la descente du faubourg Saint-Antoine, passons en revue les personnages. Contre la maison est assise une

femme en bonnet rond, celle probablement du liquoriste, en train de rapiécer une étoffe bleue, placée sur une table à X, que surcharge un pot d'œillets. A côté d'elle se tient une épaisse petite fille. Plus loin sont deux autres enfants, dont l'un tourmente un chien fort bonasse. Près d'eux s'appuie sur un jonc un bourgeois en lévite grise, avec tricorne bordé de jaune, queue à rosette (dite, je crois, *catogan*), bas chinés et souliers à boucles d'argent. Dans l'ombre de la salle du rez-de-chaussée, près de la porte, apparaît un robuste campagnard, chargé d'une hotte.

Dans l'unique fenêtre, à volets de bois, du rez-de-chaussée s'encadre le buste béat d'un bonhomme replet, coiffé d'un bonnet blanc, rejeté en arrière. Il a les bras croisés sur l'appui de la fenêtre, et semble écouter le bourgeois ou regarder les mouches voler. C'est sans doute le *maître de céans,* qui attend la pratique.

A vrai dire, la pratique ne manque pas : levez plutôt les yeux vers la fenêtre au-dessus. Vous y verrez deux gaillards attablés, qui se donnent des poignées de main et conversent, probablement de ce qu'ils vont consommer. L'un porte un tricorne, l'autre offre à nu sa tête poudrée. Derrière eux, dans le clair-obscur de la chambre, se tient debout un grand benêt tout débraillé, qui m'a l'air d'être le garçon, le factoton du logis. Sur sa tête se dresse un haut bonnet de coton blanc, surmonté d'une houppe, et roide comme un clocher (1). Il a les deux mains jointes derrière le dos, mais on devine qu'au moindre signe il va les désunir, pour verser le cidre nouveau ou le ratafiat.

Telle est la description complète de ce petit dessin artistique et de ce coin fort exigu du Paris de Louis XVI ; je souhaite que les historiographes de nos tavernes y trouvent quelque intérêt. Celui qui voudrait faire graver ce dessin peut en venir prendre un calque ; à coup sûr, ce n'est pas une composition purement imaginaire.

A. Bonnardot.

(La suite au prochain numéro.)

(1) L'usage du bonnet de coton blanc à mèche, surtout comme coiffure de jour, n'a plus cours aujourd'hui que dans nos campagnes, notamment en basse-Normandie, où les deux sexes s'en couvrent le chef d'un air triomphant. Sous Louis XV, cette ridicule pyramide se dressait sur la tête des garçons de cabaret et de café, voire sur celle des joueurs de paume, comme l'atteste une rarissime estampe que je décrirai un jour. Les grands criminels aussi allaient au supplice en bonnet de coton. Il y aurait un livre à faire sur la grandeur et la décadence de cette *partie* de la bonneterie parisienne.

29 NIELLES ITALIENS

RETROUVÉS PAR M. ALVIN,

Conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique (1).

On a bien raison de dire qu'on trouve tout dans les livres, car ils sont les conservateurs par excellence. Indépendamment de ce que leurs auteurs y ont mis, ils transmettent à la postérité une foule de choses intéressantes pour l'archéologue. Il y a tel volume dont on ne lira plus deux phrases et qu'on conserve avec un soin religieux, parce qu'il a plu à Grolier de le revêtir d'une enveloppe splendide, tel autre parce qu'il porte, à son titre ou au dernier feuillet, une date qui lui donne la valeur d'un document historique, tel autre, enfin, parce qu'un homme célèbre y aura griffonné quelques notes.

Dans une bibliothèque tous les livres sont égaux devant le catalogue; il n'en est aucun qu'on ait le droit de rejeter sous prétexte d'insignifiance. Laissant au public qui fréquente la salle de lecture le soin de lire les livres mêmes, un bibliothécaire doit les explorer à l'intérieur et à l'extérieur, *intus et in cute;* il doit sonder le carton que recouvre la basane ou le vélin : des trésors y sont quelquefois cachés. Quand je dis des trésors, je ne parle point au figuré. Sans faire mention des billets de banque trouvés quelquefois entre les feuillets de volumes vendus aux enchères, je puis citer, *de visu*, la trouvaille de 18 pièces d'or, des *angelots* et des *nobles à la rose*, qu'un des employés de la Bibliothèque royale de Bruxelles a fait tomber, il y a deux ans, du dos d'une vieille pharmacopée où un médecin du XVIe siècle les avait cachés pour les soustraire sans doute aux soudards du duc d'Albe. Ces pièces font aujourd'hui partie du médaillier de notre établissement.

Nous avons fait sortir, du carton que recouvrait le cuir gaufré d'une reliure de 1525, seize fragments de gravures absolument inconnues des iconographes et dont plusieurs appartiennent au premier temps de l'invention de l'impression des estampes. Nous avons extrait de cachettes semblables une foule de documents intéressants, entre autres, un mandement promettant *pardons et indulgences* aux personnes qui feraient des

(1) Notre collaborateur M. Alvin a bien voulu nous communiquer cette notice inédite sur sa précieuse découverte, notice destinée à être publiée dans le *Bulletin de l'Académie de Belgique,* avec des *fac-simile* photographiques.

(*Note de la Rédaction.*)

libéralités à l'Hôtel-Dieu de Paris, pièce émanant de l'archevêque de Bourges, en 1521 ; plus, une affiche, de la même date, annonçant une *loterie* d'objets d'orfévrerie, organisée, avec l'approbation du Roi Très-Catholique, par la confrérie de Saint-Georges, à Malines.

Encouragé par ces premiers succès dus au hasard, je n'ai cessé depuis de poursuivre mes recherches. C'est dans ce but que j'ai chargé, l'année dernière, M. le conservateur-adjoint Mathieu de visiter tous les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne et de les feuilleter, depuis le premier jusqu'au dernier, afin de me signaler ceux dans lesquels se trouvent des gravures, soit comme dépendant du texte, soit accidentellement fixées sur les gardes, sur les marges ou dans l'intérieur. Ce premier triage ayant été terminé, il y a quelques semaines, j'ai, à mon tour, feuilleté et exploré tous les volumes réservés, et j'ai eu le bonheur d'y rencontrer une foule de pièces d'un grand intérêt pour l'art.

Un de ces volumes mérite, avant tous les autres, de fixer l'attention, par le nombre et le haut prix des estampes qu'il renfermait; il porte le nº 4086 de l'inventaire général, et est intitulé : *Gerardi Corselii ad Institutiones Justiniani auctarium.* C'est le cours d'*Institutes* donné, à l'université de Louvain, par *Gérard de Coursèle*, célèbre professeur de droit, dont la vie se trouve dans Paquot, tome II, p. 472, éd. in-fol.

Le volume a été écrit sous la dictée du professeur, en l'année 1600, par *Jean Van Sestich*, dont la signature, qui se trouve sur la garde, est répétée sur le titre. Une note à la fin du volume porte ce qui suit :

Finiunt feliciter. Dictavit Clariss. Dom. Doct. Gerardus Corselius I. U. Doctor. Postmodum primarius Antecessor CIↃ. IↃ. C.

Excepit Joann. Van Sestich, postmodum I.U. Doctor ac Præs. Coll. Donatiani et deinde regius Decretorum professor.

Cette note du dernier feuillet du livre est évidemment postérieure au reste du manuscrit; elle indique une main plus ferme et moins rapide, celle d'un homme mûr : elle ne peut avoir été écrite qu'après l'année 1614. En effet, Corsélius fut professeur des *Institutes* depuis 1596 jusqu'en 1606, et plus tard *primarius antecessor*, ce qui signifie, je pense, professeur de la première chaire de droit civil. J. Van Sestich se donne dans cette note le titre de J. V. D. (*Juris utriusque Doctor*), titre qu'il n'obtint qu'à la promotion de 1614. (Vernulæus, *Fasti Acad.*, édition de 1650, p. 206.)

Ce Van Sestich, fils d'Antoine, dont le nom est quelquefois latinisé en *Sexagius*, était de Malines. Il fut chanoine de Saint-Pierre et professeur des Décrétales. Il a publié : *Nova ratio tradendi jurisprudentiam.* Il mourut le 3 des ides de novembre 1634.

Parmi les nombreuses estampes que contenait le volume, il s'en trouvait d'un très-grand prix, entre autres des empreintes de *nielles italiens.* Le chanoine professeur, et non pas l'étudiant en droit, avait donc

transformé son cahier en *album*. Comment, à Louvain, vers 1620, a-t-il pu se procurer ces empreintes de nielles italiens? Comment surtout a-t-il pu avoir en sa possession jusqu'à quatre épreuves du même nielle, lorsqu'il n'est pas un cabinet qui en possède plus de deux? C'est ce qu'il m'a été impossible d'expliquer autrement que par des conjectures.

Ayant enlevé des marges, pour les placer dans le Cabinet des Estampes, les nielles qui font l'objet de la présente notice, je crois devoir donner ici une description détaillée du manuscrit, avec indication des feuillets où les pièces se trouvaient fixées (1).

Description. — Le volume est un petit in-quarto, mesurant 21 centimètres de hauteur sur 16 de largeur.

La reliure est en veau gaufré, avec fermoirs, coins et rosaces en bronze repoussés et ciselés ; quatre coins et cinq clous à chaque plat. Sur les bords extérieurs des coins, on lit en caractères gothiques MARIA HILF UNS (*Marie, secourez-nous*). Ce qui ferait croire que la reliure est allemande.

Le manuscrit est sur papier ; une partie des pages sont réglées en rouge pour marquer les marges ; il y a 467 feuillets numérotés au recto. Avant le titre, un cahier de papier blanc d'une dizaine de feuillets non numérotés : il y en a un nombre égal après l'*explicit*.

Le titre est imprimé avec une encre bleuâtre, et entouré d'une bordure en types mobiles d'un autre tirage et avec une encre grise. Ce titre porte en petites capitales : GERARDI CORSELII AD INSTITUT., JUSTINIANI AUCTARIUM. — LOVANII JO. VAN SESTICH SCR. Cette adresse est séparée du reste du titre par un fleuron.

Les estampes que contient ce volume sont collées, soit sur les marges, soit sur les feuillets blancs qui précèdent ou suivent le texte, ou sur ceux qui y sont intercalés sans porter de numéros. Ce sont des portraits, des culs-de-lampe, des vignettes et des empreintes de nielles italiens. Les lettres initiales des chapitres sont découpées dans des livres imprimés et appliquées sur le manuscrit. Elles recouvrent la lettre écrite à la main. On trouve aussi sous les nielles quelques notes écrites sur les marges avant qu'elles fussent illustrées.

Les portraits, entremêlés sans aucun ordre apparent, forment quatre séries et sont de quatre graveurs différents.

Série A. Trente-huit bustes de jurisconsultes et de législateurs, gravés en Italie. Ils sont réunis par quatre, et une fois par deux, sur une même feuille. Les feuillets sur lesquels ils sont collés ont le même encadrement

(1) Quelle voie ce volume a-t-il suivie pour venir, des mains du professeur louvaniste, sur les rayons de la *Bibliothèque de Bourgogne?* C'est ce que les inventaires ne nous apprennent pas ; on trouve la première mention de ce volume sur une liste de manuscrits restitués par la France au gouvernement des Pays-Bas en 1815.

imprimé que le titre. Cette série ne porte pas de numéro. Le nom des personnages est gravé au-dessous en petites capitales. Chaque portrait, entouré d'un trait carré, mesure : haut. 60 millimètres, larg. 50 millimètres.

Série B. Soixante et un bustes de jurisconsultes et de législateurs, gravés en Italie, un peu plus tard que les précédents. Ils portent un numéro à gauche, en haut. Le nom des personnages est en italique. Ils sont disposés de la même manière que ceux de la série précédente. Mesure : haut. 60 millimètres, larg. 47 millimètres.

Série C. Vingt-huit bustes de jurisconsultes célèbres. Gravure française dans le genre de Thomas de Leu ; numérotés à gauche, en haut. Le nom au-dessous en italique. Chaque portrait est isolé ; ils sont tous collés sur la marge ; ils mesurent : haut. 45 millimètres, larg. 29 millimètres.

Série D. Trois bustes de législateurs, aussi collés sur les marges. Travail italien, burin plus gros. Mesure : haut. 50 millimètres, larg. 29 millimètres.

Les pièces de ces quatre séries n'ont pas été enlevées du volume.

Le chanoine Van Sestich, en illustrant les marges de son cahier d'*Institutes*, s'est permis plusieurs fois un calembour-rébus qui ne déparerait point la dernière page de *l'Illustration française*. Dans tout le cours des leçons, s'il veut indiquer une solution, il trace sur la marge, en regard du texte, une portée de plain-chant avec les notes *sol*, *ut*, *si*, suivies d'*io* (*solutio*.)

PREMIÈRE PARTIE

NIELLES.

La Russie est la seule contrée où se soit perpétuée, sans interruption, la tradition des procédés employés par les artistes byzantins pour la confection des nielles. On travaille encore aujourd'hui dans les ateliers de Toula et de Kalouga absolument comme au XIe siècle, lorsque le moine Théophile (1) enseignait, dans son livre intitulé : *Diversarum artium schedula*, la pratique de l'art de préparer et d'appliquer le *niello*. Cette fabrication paraît avoir été importée sur les bords du Volga et du Dnieper à une époque très-reculée, et elle y a été religieusement conservée ; mais elle y est demeurée stationnaire, aussi bien comme procédé que comme moyen de développement de l'art proprement dit. Il n'en a pas été de même de l'Italie : initiée seulement au XVe siècle à ce genre d'ouvrage, elle a su l'élever à la hauteur d'un art digne de tenir sa place entre la

(1) Voyez Théophile, prêtre et moine, *Essai sur divers arts*, publié par M. le comte Charles de L'Escalopier. Un volume in-4°. Paris, J.-A. Toulouse, 1843.

peinture et la sculpture. Les orféves florentins de ce siècle et du suivant l'ont pratiqué avec le plus brillant succès; bien plus, l'un d'eux, Maso Finiguerra, a découvert, en faisant des nielles, l'art d'imprimer la gravure en creux; de sorte que l'on peut dire que ce dernier art doit son existence à l'autre.

Le nielle, on le sait, est une gravure au burin sur lame d'or ou d'argent, dont les tailles sont remplies d'une matière colorée adhérant au métal. Le sujet s'y montre en clair sur un fond uni, ordinairement noir. Les ombres y sont formées par des hachures menues et serrées. En étudiant les estampes des premiers graveurs italiens, on ne peut s'empêcher de reconnaître une filiation manifeste entre la gravure du nielle et le travail du burin des graveurs en taille-douce. Ce sont évidemment les mêmes ouvriers qui ont passé de la pratique du nielle à la gravure sur cuivre pour l'impression. D'abord les traits des contours sont fortement accusés, profonds et durs ; les ombres rares et exclusivement formées de hachures très-menues, droites et serrées. C'est encore le procédé de Marc-Antoine et de son école. Les tailles arrondies, suivant le modelé des objets, n'apparaissent que sous le burin des graveurs allemands et hollandais. La première trace s'en voit déjà chez Albert Durer et Lucas de Leyde ; mais les Cort, les Goltzius, les Sadeler les importent au sein de l'Italie même; elles finissent par dominer complétement sous la main des artistes interprètes de Rubens.

Revenons à l'introduction du nielle en Italie. M. le comte Léopold Cicognara (1) l'attribue au cardinal Bessarion. Lorsque ce prélat vint à Florence, en 1439, pour assister au concile œcuménique qui avait pour objet la réunion des Églises grecque et romaine, il avait avec lui un autel portatif, travail byzantin orné de nielles d'une grande beauté. On suppose, avec beaucoup d'apparence de raison, que c'est à la vue de cet ouvrage, et en se guidant sur les indications du moine Théophile, que les orfévres florentins, à la tête desquels il faut placer Maso Finiguerra, se mirent à exécuter des nielles. Le cardinal Bessarion, ayant été nommé commendataire du monastère d'Avellana, fit don à la communauté du précieux autel, qui fut longtemps conservé dans la sacristie, d'où il est passé dans la collection du comte Cicognara.

Les principaux orfévres italiens qui ont travaillé dans ce genre sont Jean Dei, Antoine Pollajuolo, François Raibollini, dit le *Francia*, Nicolas Rosa, Stefano Peregrini et Maso Finiguerra, le plus fameux de tous. Ce dernier grava, pour l'église de Saint-Jean de Florence, une *Paix* niellée que l'on conserve aujourd'hui au musée de la même ville. Les registres de la fa-

(1) *Memorie spettanti alla storia della calcographia, del commend. conte Leopoldo Cicognara. Prato, nella tipografia dei Fratelli Grachetti*, 1831. Grand in-folio de 104 pages, avec 18 planches de *fac-simile*.

brique du baptistère contiennent la mention du payement de ce travail, en l'année 1452, à l'orfévre, qui en reçut le prix, considérable pour le temps, de soixante-six florins d'or (environ deux mille deux cents francs). Cette *Paix*, qui représente le *Couronnement de la Vierge*, a été reproduite en *fac-simile* dans les ouvrages les plus importants qui traitent de l'origine de la gravure.

Ce n'est pas seulement comme travail d'orfévrerie que les nielles offrent un si grand intérêt; ils sont aujourd'hui des monuments qui viennent témoigner de la priorité de l'invention de la chalcographie en faveur de l'Italie. On attribue, en effet, la découverte de l'art d'imprimer les gravures en taille-douce à l'usage que suivaient les orfévres nielleurs de tirer des épreuves de leurs planches inachevées, afin de juger du degré d'avancement de leur travail. On prétend que Finiguerra, guidé par son génie ou servi par un heureux hasard, substitua le papier mouillé à la terre plastique et au soufre, qui avaient jusque-là servi à prendre les empreintes. Ces épreuves sur papier, obtenues par Finiguerra et par ceux qui l'ont imité, sont très-rares, d'abord à cause de leur ancienneté, ensuite parce que les artistes n'ont jamais pu en tirer qu'un très-petit nombre avant de soumettre leur planche à l'opération du niellage, et qu'après l'opération, tout tirage est impossible.

On trouve, dans les collections, des nielles de plusieurs espèces. D'abord, les planches mêmes de métal recouvertes de leur émail; en second lieu, des empreintes en soufre, et enfin, des épreuves sur papier. Ces dernières sont les seules qui présentent un intérêt sérieux pour l'histoire de la gravure, mais les autres viennent fort à propos pour établir l'identité des épreuves et des planches.

Avant de classer une estampe dans la catégorie des nielles, il est nécessaire de la soumettre à un minutieux examen ; car on rencontre, dans plusieurs collections, des pièces qui ne sont que des copies exécutées d'après des planches d'argent niellées. Il existe toute une suite de trente-quatre estampes reproduisant, par la gravure, les diverses planches du cabinet Durazzo, de Gênes, planches qui sont aujourd'hui conservées au musée de Turin. Ces estampes ne sont que des *fac-simile* qu'il ne faut pas confondre avec les épreuves originales de nielles : celles-là sont toujours d'un travail plus régulier, particulièrement dans les fonds. Le graveur de nielle doit évider le fond de sa planche à une certaine profondeur, afin que l'émail y adhère, et, pour l'y mieux retenir, il doit le couvrir de tailles rudes, offrant des bavures ou aspérités. Cet état particulier des fonds apparaît clairement sur les épreuves tirées de ces sortes de planches ; il en rend le tirage inégal.

On ne s'était guère occupé de ces épreuves de nielle, lorsque, en 1797, l'abbé Zani découvrit, à la Bibliothèque nationale de Paris, une estampe

de la collection Desmarolles, classée jusque-là parmi les maîtres italiens anonymes, qu'il reconnut pour une épreuve de la fameuse *Paix* de Finiguerra, dont j'ai parlé tout à l'heure. Il constata d'une manière irréfutable que c'était bien une épreuve tirée de la planche avant l'application du nielle. Or, comme l'ouvrage a été payé en 1452, il était impossible qu'une épreuve en eût été tirée après cette date; le savant iconographe avait donc réellement découvert le monument le plus ancien de la gravure en taille-douce auquel on pût assigner une date certaine. Les dates les plus anciennes que l'on trouve sur les gravures allemandes ne remontent point au delà de 1465.

Quelles n'ont point dû être ma surprise et ma satisfaction, en reconnaissant des épreuves authentiques de nielles dans 29 des pièces que j'ai trouvées collées sur les marges d'un cahier d'étudiant, où elles sont restées pendant plus de deux siècles! Par cette trouvaille, il est avéré que, déjà vers l'an 1615, on pouvait compter d'illustres iconophiles dans notre pays, et que Claude Maugis n'est pas le premier qui ait collectionné des estampes italiennes de ce côté-ci des Alpes.

I. NIELLES DÉJÀ DÉCRITS.

Les nielles trouvés dans notre volume sont au nombre de 14, dont plusieurs sont en double, en triple et même en quadruple épreuve; en tout 29 pièces.

Cette circonstance de rencontrer à la fois quatre épreuves d'un même nielle paraîtra sans doute extraordinaire, lorsqu'on se rappellera cette assertion de Duchesne aîné : « Les anciennes estampes italiennes sont toujours rares, et il y a lieu de penser qu'elles n'ont jamais été tirées qu'à petit nombre. L'imperfection des moyens employés pour imprimer les estampes devait en donner beaucoup de défectueuses; c'est ce qui explique pourquoi l'on trouve des épreuves si usées d'une estampe qui pourtant n'est pas commune; mais je ne pense pas qu'il en soit ainsi des nielles, dont probablement on n'a jamais tiré que deux ou trois épreuves. Cependant, quelquefois on a cru qu'à force de recherches on en découvrirait; mais, depuis vingt-cinq ans que l'attention a été appelée sur ce sujet, les soins les plus assidus des amateurs ont procuré la découverte d'un nouveau nielle plutôt qu'une seconde épreuve de la même planche d'argent. » (*Essai sur les nielles*, p. 48) (1).

(1) Cette assertion de M. Duchesne n'a pas été démentie par les faits; ce n'est point que son livre n'ait rencontré des contradicteurs : le comte Léopold Cicognara, dans son travail déjà cité, a relevé plusieurs erreurs et omissions de l'*Essai* de l'écrivain français; mais, s'il a révélé l'existence de 292 planches d'argent niellées inconnues à M. Duchesne, il n'augmente que de deux ou trois le nombre des épreuves sur papier déjà connues.

La description de onze des quatorze nielles que j'ai trouvés se lit soit dans l'*Essai* déjà cité, soit dans le *Voyage d'un iconophile*, du même auteur.

1. *Deux enfants jouant avec un chien.* — Trois épreuves collées sur les marges, au recto du feuillet 3, au verso du feuillet 132 et au verso du feuillet 268.

On en lit la description suivante dans l'*Essai sur les nielles*, au n° 294 : « Deux enfants jouant avec un chien couché au milieu d'eux et tourné vers la gauche. Dans le fond, à droite, quelques épis, à gauche un cep de vigne. Larg. 1 p. 7 lig , haut. 1 p. 1 lig. *Cabinet Sykes*, n° 1179. »

Nos trois épreuves répondent en tout point à cette description.

Toutefois, la plante indiquée comme un cep de vigne ne paraît pas très-bien caractérisée par le dessinateur. Les dimensions de nos épreuves, entièrement rognées, sont aussi les mêmes, soit, en mesures métriques, larg. 43 millimètres, haut. 29 millimètres.

Il existe donc maintenant quatre épreuves sur papier de ce nielle : l'une, qui a servi à la description de M. Duchesne, faisait partie du cabinet Sykes, de Londres; elle a été vendue en 1824; j'ignore où elle est aujourd'hui; les trois autres sont ici. Chacune de nos épreuves porte bien le cachet d'un tirage d'essai; elles offrent entre elles quelques légères différences qui proviennent de l'imperfection des procédés employés pour l'impression.

2. *Portrait d'une dame.* — Deux épreuves, au recto des feuillets 25 et 382.

Description de M. Duchesne, n° 347. — « Jeune dame à mi-corps, vue presque de face et tournée à droite. Ses cheveux sont plats et divisés sur le dessus de la tête; elle a plusieurs tresses, dont deux descendent sur la joue gauche et deux sur la joue droite. De chaque côté de ce portrait s'élèvent deux rinceaux d'ornement. Cette pièce est chantournée par le haut, avec un double trait dans plusieurs parties. Haut. : 1 p. 4 lig.; larg. : 1 p. »

L'examen attentif de nos épreuves donne lieu aux observations suivantes : d'abord, cette tête présente un trait caractéristique qui paraît avoir échappé à l'auteur de la description. C'est un fin cordonnet qui traverse le front et passe sur les bandeaux, comme au portrait si connu de *la belle Ferronnière*. En second lieu, les tresses qui, sur nos épreuves, ne sont que très-légèrement indiquées, ne touchent point la joue gauche; elles ressortent sur le fond, à une ligne environ du contour de la joue; celles de droite sont sur la joue même, mais à peine visibles. Quant au double trait, nos épreuves sont rognées de trop près pour permettre de le distinguer.

La description de Bartsch, empruntée par M. Duchesne au *Peintre-*

Graveur, t. XIII, p. 56, n° 17, a été faite, non d'après une épreuve de nielle, mais d'après la copie d'un nielle d'argent du cabinet Durazzo. Nos deux épreuves étant des empreintes de tirages effectués avant que la plaque de métal fût niellée, il n'y a rien d'étonnant à ce que la trace des tresses y soit moins marquée que dans la copie faite d'après l'ouvrage entièrement achevé. La même observation expliquerait l'absence du double trait dans nos épreuves, qui sont vraisemblablement les seules qui existent.

Remarquons aussi que l'amateur louvaniste qui, il y a plus de deux siècles, a collé cette estampe dans son cahier d'Institutes, avait écrit au-dessous, à l'encre rouge, le nom de CALPURNIA.

Les dimensions de nos épreuves sont : haut., 56 millimètres; larg., 27 millimètres.

3. *Trois femmes dansant.* — Deux épreuves, au recto des feuillets 28 et 337.

Description de M. Duchesne, n° 287. — « Trois femmes se donnant la main et dansant ensemble. Deux d'entre elles tiennent chacune une branche de laurier ; leur marche est dirigée vers la gauche. Le haut de la pièce forme un double cintre, avec une clef retombante au milieu. Dans la marge d'en bas, on voit la lettre P, qui est la marque de Peregrini. — Dimension de la gravure : haut., 1 p. 8 lig.; larg., 1 p. 6 lig. Dimension de la planche : haut., 1 p. 11 lig.; larg., 1 pouce 7 lig. *Bibliothèque du roi.* Cette épreuve est d'une encre un peu bleuâtre. »

Nos deux épreuves répondent parfaitement à la description ci-dessus transcrite ; seulement, ce n'est pas une, mais trois branches que chaque femme porte à la main. Les marges étant entièrement rognées, la lettre initiale du nom du maître a disparu. L'impression est d'une encre très-noire. Il existe donc aujourd'hui trois épreuves de ce nielle ; notre dépôt en possède deux ; la Bibliothèque impériale de France possède l'autre. Notons, en outre, que le chanoine louvaniste avait écrit au-dessous de l'épreuve placée à la page 28 les mots suivants : O HYMEN O HYMENÆE HYMENADES O HYMENÆE, et que cette estampe se trouvait placée au commencement du paragraphe intitulé : *Ad tit. de Nuptiis*, et c'est le seul point de rapport qu'il y eût entre le texte et l'illustration.

4. *Arabesques avec mascaron.* — Trois épreuves, au recto des feuillets 52 et 140, et au verso du feuillet 254.

Description de M. Duchesne, Voyage d'un iconophile, page 327. — « Des arabesques au milieu desquelles est placé un mascaron surmonté d'un vase : deux Amours sont assis de chaque côté ; celui à gauche est vu par le dos ; le fond est noir. Sur de petites places réservées on voit, à gauche, la lettre N, à droite, la lettre O. »

Cette marque est celle de Nicolas Rosa ou Rosex, connu sous le nom

de *Nicoletto da Modena* et dont M. Duchesne, dans son *Essai*, n'indique que trois ouvrages, qui sont les n°s 15, 16 et 315. Le quatrième, qu'il avait vu, à Gand, dans le cabinet de M. Brisard, postérieurement à la publication de l'*Essai*, est passé depuis dix ans dans nos collections, de sorte que le cabinet de Bruxelles possède aujourd'hui les quatre seules épreuves connues des *Arabesques au mascaron*. L'une de nos épreuves présente une particularité intéressante qui en fait un état distinct, c'est que le fond est presque tout blanc. Le tirage de cette épreuve paraît donc avoir été opéré avant que les parties du fond, destinées à être recouvertes par le nielle, eussent été entièrement évidées par le burin. C'est du moins l'explication qui se présente le plus naturellement; mais, en comparant cette épreuve à celle de Brisard, la dernière paraît d'un état antérieur : on n'y trouve pas plusieurs travaux qu'on voit sur celles récemment découvertes, et pourtant le fond de l'épreuve de Brisard est entièrement couvert de tailles et évidé. Peut-être la particularité signalée plus haut ne provient-elle que de l'imperfection des procédés employés pour le tirage.

Dimension : haut., 23 millimètres; larg., 55 millimètres.

5. *Trois enfants dansant.* — Trois épreuves, au recto des feuillets 101, 411 et 445.

Description de M. Duchesne. — « Trois enfants se donnant la main et dansant ensemble. Au bas est la marque P, qui désigne le nom de Peregrini. Larg. : 1, p. 5 lig.; haut. : 10 lig. *Cabinet Malaspina*, t. II, p. 9. »

La marge de nos épreuves étant rognée, la marque du maître n'y est plus. Je ferai une observation au sujet de la description de M. Duchesne. C'est que deux des enfants seulement se tiennent par la main; le troisième, qui est le plus à gauche, précède ses compagnons, mais il ne les touche pas; il est vu par le dos, tandis que les autres sont vus de face.

M. Duchesne n'a pas vu ce nielle, qui fait partie de la collection Malaspina (1); c'est pour cela que sa description est incomplète. Je crois donc utile de la compléter, en ajoutant les détails suivants : Les trois enfants sont nus; quelques bandelettes enroulées autour de leurs bras voltigent à la hauteur de leurs épaules. Les deux premiers, qui viennent de la droite, se tiennent par la main. Le premier est debout sur la jambe droite, le second sur la gauche, le troisième sur la droite; ils ont tous les trois une jambe et un bras levés. Le dessin de cette pièce est d'une grande pureté et rappelle l'école de Raphaël pour la grâce des poses.

Dimensions de nos épreuves : haut., 20 millimètres ; larg., 36 millimètres.

(1) L'épreuve de ce cabinet est sur papier; elle était unique jusqu'ici; maintenant il en existe quatre, dont trois appartiennent à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

6. *Triomphe de Neptune.* — Quatre épreuves, au recto du feuillet 71, au verso des feuillets 204, 270 et 450.

Description de M. Duchesne, nº 214. — « Le dieu de la mer, tenant son trident de la main gauche, est dans un char dirigé vers la gauche et traîné par deux chevaux marins, conduits chacun par un triton qui nage à côté d'eux. Au milieu de la marge, en bas, sont gravées les lettres O· P· D· C·, qui sont les initiales des mots *Opera Peregrini da Cesena* (1). Larg., 2 p. 4 l.; haut., 1 p. 2 l., y compris la marge. *Cabinet Malaspina*, t. XIII, p. 208, nº 5. »

Comme pour la pièce précédente, l'inscription manque à nos épreuves, complétement rognées, et qui mesurent : haut., 28 millimètres; larg., 61 millimètres.

Bartsch décrit cette pièce comme une copie d'un ancien nielle. M. Duchesne, qui la classe parmi ceux dont il existe deux épreuves, a nécessairement compté dans ce nombre l'épreuve qui a servi à la description de Bartsch et à celle de Malaspina. Ces deux épreuves sont-elles bien des nielles toutes les deux? Il est permis d'en douter quant à celle de Bartsch, qui est probablement au cabinet de Vienne. Quoi qu'il en soit, il existe aujourd'hui six épreuves de cette planche; c'est donc le nielle dont on connaît le plus grand nombre d'épreuves. Quatre de ces épreuves sont dans notre dépôt, et elles ne peuvent laisser aucun doute sur leur authenticité; elles ont tous les caractères des empreintes tirées des plaques gravées non encore niellées.

7. *Mercure et Bacchus enfant.* — Une seule épreuve, au recto du feuillet 294.

Description de M. Duchesne, nº 218. — « Bacchus enfant est présenté par Mercure à Ino, sœur de sa mère; elle est à demi couchée du côté gauche, et donne à teter à ses deux enfants, Léarque et Mélicerte. L'aigle de Jupiter paraît derrière Ino, et indique la protection que ce dieu accorde à l'enfant, dont il veut cacher l'existence à Junon. Haut. au milieu : 1 p. 9 l.; larg. : 1 p. 8 l. *Bibliothèque du roi, Cabinet Sykes*, nº 1172. *Cabinet Woodburn*. Cette dernière épreuve est superbe. »

La nôtre est aussi d'un tirage parfait et d'une belle encre. Elle mesure : haut., 47 millimètres; larg., 45 millimètres. J'ajouterai que le haut est chantourné en forme d'accolade, qu'il offre à l'intérieur un fleuron et que les angles d'en bas sont coupés par un double trait.

M. Duchesne classait cette pièce parmi celles dont il existait trois épreuves; elle doit figurer maintenant dans la liste des nielles à quatre épreuves.

(1) Voir, à l'occasion de cette attribution, le mémoire du commandeur comte L. Cicognara.

8. *Samson terrassant le lion.* — Une seule épreuve, au verso du feuillet 401.

Description de M. Duchesne, n° 18. — « Samson, tourné vers la droite, déchire la gueule du lion : un arbre se voit dans le fond de chaque côté. Ce nielle est très-bien exécuté. Larg., 1 p. 6 l.; haut., 9 lig. *Cabinet Sykes*, n° 1135. »

J'ajouterai à cette description que Samson est vu de profil, qu'il est nu, sauf un manteau qui flotte au vent et découvre entièrement le corps; qu'il a le genou gauche sur le flanc du lion. Les deux arbres sont des orangers dont on voit les fruits.

Dimensions : haut., 20 millimètres; larg., 40 millimètres.

L'épreuve unique décrite par M. Duchesne appartenait au cabinet de M. Marc Masterman Sykes, qui a été vendu à Londres, en 1824. J'ignore où elle se trouve aujourd'hui; la deuxième épreuve connue est dans notre collection.

9. *Guerrier portant un trophée.* — Une seule épreuve, au recto du feuillet 94.

Description de M. Duchesne, n° 272. — « Un homme vu de profil et marchant vers la droite tient une lance de la main droite et, de l'autre, il porte sur son épaule une haste dont le bout est surmonté d'un trophée d'armes : à droite et à gauche, on voit deux colonnes tronquées; sur le piédestal de celle de gauche, on lit : DIVO MARTI. Le fond est noir. Haut. : 1 p. 4 lig.; larg. : 1 p. 1 lig, »

Bartsch décrit ce nielle parmi les gravures des anciens maîtres italiens, dans le *Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 291, n° 66.

M. Duchesne ne dit pas qu'il en ait vu une épreuve et ne cite aucune collection où l'on en rencontre; il est probable que c'est le cabinet de Vienne qui possède l'épreuve décrite par Bartsch.

J'ajouterai à la description . que le guerrier est nu, sauf qu'il est chaussé du cothurne, qu'il a un manteau qui flotte derrière lui, et qu'il a le casque en tête; que, parmi les objets qu'il porte au bout de sa lance, il y a un bouclier rond avec une tête de Méduse. Sur le devant, de chaque côté, on voit, contre le piédestal de droite, une cuirasse et un bouclier; contre celui de gauche, un casque et un bouclier. Le fond est couvert de tailles croisées à angle droit. L'inscription est dans le sens ordinaire de l'écriture, de gauche à droite. Notre épreuve mesure : haut., 34 millimètres; largeur, 30 millimètres.

On peut contester à cette pièce la qualité de nielle, parce que l'inscription DIVO MARTI est dans le sens ordinaire de l'écriture. Lanzi pense que toujours l'épreuve d'un nielle est en sens contraire de la planche de métal, et ainsi on voit à gauche un saint qui, par sa dignité, devrait occuper la droite, etc. M. Duchesne pense et prouve, par des exemples,

qu'il existe des empreintes de nielle hors de toute contestation qui offrent des lettres écrites dans le sens ordinaire de l'écriture.

S'il m'est permis d'exprimer une opinion sur cette pièce, je dirai qu'elle ne présente pas tous les caractères d'une empreinte de nielle : ce pourrait bien être une copie d'après une planche niellée. Ce qui me décide surtout, c'est la régularité des tailles croisées du fond, où l'on ne voit pas, comme dans les autres épreuves que j'ai sous les yeux, la trace des barbes destinées à retenir l'émail sur l'argent.

Quoi qu'il en soit, l'estampe est classée parmi les nielles ; elle est à peu près unique, puisqu'on n'en indique pas d'autre que celle que Bartsch a décrite : c'est un morceau précieux pour notre cabinet.

10. *Bacchanale.* — Trois épreuves, au recto des feuillets 251, 275, et au verso du feuillet 440.

Description de M. Duchesne, nº 219. — « A gauche, Bacchus barbu, vêtu d'une longue robe, tenant une coupe à la main gauche ; toutes les autres figures sont nues : un des faunes à genoux présente sa coupe pour qu'elle soit remplie. Du même côté, dans le fond, une bacchante tient la sienne élevée ; à droite, deux faunes ont aussi chacun une coupe pleine. Enfin, le dernier puise, à deux mains, dans une cuve en pierre que l'on voit au milieu du sujet et qui est décorée de guirlandes. Le haut de cette pièce est orné d'une voûte à triple cintre, au milieu de laquelle est suspendu un globe. Sur les reins de la voûte des deux arcades sont placés deux génies ailés, à demi couchés, tenant un flambeau d'une main, et de l'autre, touchant les portions de cercle qui sont aux deux angles. Je crois ce nielle gravé par Peregrini. Haut. : 1 p. 9 lig.; larg. : 1 p. 5 lig. *Cabinet Sykes*, nº 1156. Cette épreuve est d'une encre bleue. »

M. Ottley en a publié un *fac-simile* au tome II, p. 572, de son ouvrage intitulé : *An inquiry into the origin and early history of engraving*, London, 1816. Cet auteur, qui ne s'en est pas bien expliqué le sujet, ne classe point cette pièce parmi les nielles.

J'ajouterai que l'arceau du milieu n'est pas en cintre, mais en ogive. Les quatres figures que Duchesne désigne sous le nom de faunes n'ont ni longues oreilles, ni cornes ; ce sont de jeunes adolescents ; trois d'entre eux sont drapés à la ceinture ; le seul qui soit entièrement nu est celui qu'on voit à droite, debout et tournant le dos. Je ne puis me ranger à l'avis de M. Duchesne quant à l'attribution de cet ouvrage à Peregrini. Il me semble, au contraire, différer entièrement des autres pièces que j'ai sous les yeux, tant sous le rapport du style du dessin que sous celui du travail du burin, qui rappelle d'une manière frappante les estampes du Francia.

Nos trois épreuves sont magnifiques ; elles présentent quelques légères différences entre elles, par l'effet du tirage. Elles mesurent : haut., 47 mil-

limètres; larg., 40 millimètres. La pièce n'est pas bien carrée; elle n'a, par le bas, que 38 millimètres de large.

Il existe maintenant quatre épreuves de ce nielle, dont trois sont dans notre collection.

11. *Allégorie sur la navigation.* — Une seule épreuve, au verso du feuillet 36.

Description de M. Duchesne, nº 303. — « Trois femmes, debout, tournées vers la gauche; elles se tiennent sur des boucliers soutenus par des dauphins au milieu de la mer : la nymphe du milieu est nue; les deux autres vêtues à l'antique; à elles trois, elles tiennent deux voiles qui sont gonflées par le vent. En bas, à gauche, sur la mer, on voit une tête de Borée soufflant.

Le haut de la pièce est contourné et un double trait entoure toute la planche. Au bas est la marque ↠O·P·D·C·↞, initiales des mots *Opera Peregrini da Cesena*. Dimension de la planche : haut., 2 p.; larg., 1 p. 2 lig. Dimension de la gravure : haut., 1 p. 9 lig.; larg., 1 p. 2 lig. *Cabinet de Sykes*, nº 1119. »

Notre épreuve est entièrement rognée, de manière que la marque a disparu; elle mesure : haut., 48 millimètres; larg., 30 millimètres.

II. NIELLES QUI NE SONT PAS DÉCRITS.

12. *La femme aux cinq génies.* — Trois épreuves, au recto des feuillets 18, 33 et 40.

Description. — Une femme nue, assise sur un tertre, sous un oranger; un bout de la draperie qui recouvre son siége, passe sur son bras droit. Elle tient de la main droite une corne d'abondance, et de la gauche le pétase ou chapeau ailé de Mercure, qu'un enfant ailé (Amour ou génie) s'efforce de saisir. Un autre, monté sur son dos, se montre au-dessus de son épaule. Deux sont debout à gauche, dont l'un sonne de la trompe; il y en a un quatrième à genoux sur le devant; il est vu par le dos et pose la main gauche sur un vase qui a quelque rapport avec un arrosoir; il porte l'autre main sur le genou de la femme; le cinquième est celui qui cherche à saisir le pétase; il est à droite.

Dimension : haut., 44 millimètres; larg., 27 millimètres.

Le travail et le dessin de ce nielle rappellent le nº 7, *Mercure et Bacchus enfant*. Ces deux ouvrages sont bien certainement du même maître. Peut-être les deux pièces ont-elles servi à l'ornement du même meuble; dans ce cas, la scène que représente la dernière serait empruntée à la même légende mythologique. On pourrait aussi hasarder cette explication : la femme représenterait la Paix ou l'Abondance, environnée des génies des arts.

L'amateur qui a collé ces épreuves sur la marge de son manuscrit

avait entouré d'un trait à l'encre rouge celle du feuillet 40, et avait inscrit au-dessous ces mots : Hymen o Hymenæe Hymenades o Hymenæe, comme il avait fait pour une autre pièce ci-dessus décrite. Le texte du manuscrit, à la page 40, traite aussi de Nuptiis.

Je n'ai trouvé aucune mention de cette estampe, ni dans le *Peintre-Graveur* de Bartsch, ni dans les deux ouvrages déjà cités de M. Duchesne aîné, ni dans le livre de M. Ottley, ni dans celui du comte Léopold Cicognara. Nous pouvons donc considérer nos trois épreuves comme les seules qui existent.

En la comparant aux autres pièces, j'ai été amené à l'attribuer à Peregrini.

13. *Triomphe de l'Amour.* — Une seule épreuve, au recto du feuillet 289.

Cette composition, du même genre que celles que M. Duchesne a décrites aux nos 224, 225 et 226, en diffère essentiellement par l'ordonnance et les détails ; je la crois absolument inédite.

Description. — Un grand vase, composé d'une base en forme de trépied, supporte une large vasque d'où sort, au milieu, un fleuron de feuilles d'acanthe. La vasque est reliée au pied par deux anses qui sont le prolongement de deux feuilles d'acanthe décorant la base. L'Amour, les yeux bandés, les ailes déployées, tenant son arc de la main gauche, et une flèche de la droite, est debout au milieu du fleuron qui sort de la vasque. Sur les bords de ladite vasque sont assis deux petits Amours tenant entre leurs mains l'enroulement du fleuron et regardant en dehors, l'un à droite, l'autre à gauche. Sur le pied du vase sont placés, à cheval sur les feuilles d'acanthe qui forment les anses, deux autres Amours regardant vers le milieu. Dans le haut, on voit cinq langues de feu se dirigeant vers les cinq têtes (1).

Dimensions : haut., 53 millimètres ; larg., 24 millimètres.

Le style et le travail de cette pièce, dont l'épreuve est parfaite, rappellent la Bacchanale décrite ci-dessus, n° 219. Je la crois du même maître.

14. *Le tireur d'épine.* — Une épreuve, au recto du feuillet 277.

Description. — Un jeune homme entièrement nu et assis sur un tronc d'arbre, scié à hauteur de siége, et d'où partent trois branches garnies de feuilles, dont l'une sous les jambes du jeune homme, et les deux autres le long du bord, à gauche, derrière son dos. Il y a dans le fond un arbre dont une seule branche a du feuillage. Aux branches dépouillées pend

(1) Une langue de feu, de même forme, se rencontre sur un des nielles de la collection Brisard, dont nous donnerons ci-après la description, en faisant remarquer d'autres rapports d'analogie que présentent les deux pièces.

une tablette sur laquelle on lit TENPV SNO SE sur deux lignes (*tempus nosce?*) Le jeune homme paraît occupé à extraire une épine de son pied droit posé sur sa jambe gauche. Il est vu de profil et tourné vers la droite.

Haut., 54 millimètres; larg., 30 millimètres.

On trouve, dans le *Peintre-Graveur* de Bartsch, la description de cette estampe, au tome XIII, page 292, nº 67, à l'œuvre de Nicolas Rosa ou Rosex, *Nicoletto da Modena.* Elle est désignée ainsi : *L'homme assis sur une souche.* En voici la description : « Un homme nu, assis sur une souche. Il est vu de profil et tourné vers la droite. Il tient des deux mains son pied droit, qu'il a mis sur le genou de la jambe gauche. Au delà de cette figure s'élève un arbre à une branche duquel est suspendue une tablette avec ces mots TENPV SNOSE. Haut. : 2 pouces ; larg. : 1 p. 2 lig. »

Le même sujet, traité en plus grand, se trouve décrit dans le même ouvrage, à l'œuvre de Marc-Antoine, t. XIV, page 346, nº 465. Il est désigné ainsi : *L'homme examinant la blessure de son pied.* « Un homme, assis sur une butte, près d'un arbre qui s'élève le long du bord de gauche de l'estampe. Il est vu de profil et tourné vers la droite. Il examine la blessure de son pied droit, qu'il tient de ses deux mains relevé au-dessus de son genou gauche. Sans marque. Cette estampe est gravée par Marc-Antoine, d'après le dessin d'un anonyme, qui cependant ne paraît pas de Michel-Ange, ainsi que Heineken semble le croire. Haut., 6 pouces 6 lig.; larg., 4 pouces. »

La première description de la pièce, que Bartsch attribue à *Nicoletto da Modena,* répond parfaitement à celle que nous venons de trouver. J'ignore sur quelle autorité le savant inconophile s'appuie pour justifier son attribution ; mais il est probable qu'il a eu pour cela des motifs déterminants très-acceptables. A l'époque où Bartsch publiait son livre, on n'était pas bien fixé sur les caractères particuliers du nielle ; aussi n'a-t-il pas fait des pièces de ce genre une catégorie à part ; tous ceux qu'il a rencontrés ont été classés avec les ouvrages des anciens graveurs italiens ; il affirme même quelque part que le cabinet de Vienne ne possède aucun nielle. C'est seulement après les travaux de MM. Duchesne aîné, Ottley et Léopold Cicognara, qu'on a distingué entre le nielle et la gravure proprement dite. La pièce que j'ai sous les yeux ne laisse aucun doute : c'est bien une épreuve tirée d'une planche gravée pour être niellée. Il est vrai que l'inscription de la tablette est écrite dans le sens ordinaire de l'écriture, de gauche à droite. Mais M. Duchesne a suffisamment répondu à l'objection qu'on pourrait tirer de cette circonstance, en citant plusieurs nielles incontestables et qui portent cependant des inscriptions dans le même sens. Voir *Essai sur les nielles*, pag. 86 et 87. Si M. Duchesne avait vu notre

épreuve, nul doute qu'il ne l'eût ajoutée aux trois nielles qu'il attribue à Nicolas Rosex. Ce qui est encore très-probable et ce que je suis surpris de ne pas voir remarquer par Bartsch lui-même, c'est que la gravure de Marc-Antoine n'est qu'une copie du nielle dans de plus grandes proportions. Je serais tenté de croire, d'après cela, que le savant conservateur du Cabinet de Vienne n'a pas eu simultanément les deux pièces sous les yeux; il en aurait constaté la parfaite identité de composition et en aurait tiré un argument en faveur de sa thèse, opposée à celle du baron Heineken, qui en attribue l'invention à Michel-Ange.

Ne serait-il pas possible, par exemple, que le véritable père fût le Francia, dont Rosex et Marc-Antoine auraient l'un et l'autre copié le dessin?

L. Alvin.

(*La suite au prochain numéro.*)

QUELQUES ÉPITAPHES D'ARTISTES,

RECUEILLIES DANS LES ÉGLISES DE ROME.

Monsieur, je retrouve dans mes carnets une douzaine d'inscriptions relevées au passage dans les églises de Rome et de Florence; cela a si peu d'importance, que je ne les crois point dignes de figurer à l'état d'article dans la partie savante de la *Revue.* Si j'avais pris soin de recueillir les épitaphes vraiment précieuses que j'ai lues en courant et qui abondent dans cette terre vénérée, celles de Fra Beato à la Minerve, de Benozzo Gozzoli au Campo-Santo de Pise, de Michel-Ange à Sainte-Croix, d'André del Sarte dans le cloître de l'Annonciade, et tout ce qu'il y a dans la rotonde du Panthéon, et dans l'église de Saint-Luc, et partout, cela eût pu faire un complément intéressant à votre travail des épitaphes d'artistes dans les anciennes églises de Paris. Tel que cela est, je vous l'envoie, et, si vous apprenez qu'un de vos collaborateurs puisse utiliser, pour une étude entreprise, les dates certifiées par les inscriptions que j'ai copiées, vous pourrez les lui faire parvenir dans quelque coin de vos *chroniques*.

Ph. de Chennevières.

A Rome, dans Sainte-Marie-des-Anges, à gauche de la porte d'entrée, le tombeau de Salvator Rosa, représentant l'artiste sortant à mi-corps de son tombeau de marbre noir, au-dessous duquel se voient les génies de la Poésie et de la Peinture :

D. O. M.

Salvatorem Rosam Neapolitanum
Pictorum sui temporis
Nulli secundum
Poetarum omnium temporum
Principibus parem
Augustus filius
Hic mœrens composuit

Sexagenario minor obiit
Anno salutis MDCLXXIII
Idibus martiis.

A droite de la même porte d'entrée de Sainte-Marie-des-Anges, faisant pendant au tombeau de Salvator, celui de Carle Maratte, surmonté de son buste, et au-dessous du buste cette longue épitaphe :

D. O. M.

Carolus Maratti pictor
Non procul a S. Lauretana domo
Camerani natus
Romæ institutus et in capitolinis ædib.
Apostolico adstante senatu
Clementis XI P. M.
Bonarum artium restitutoris
Munificentia
Creatus eques
Ut suam in Virginem pietatem
Ab ipso natali solo cum vita haustam
Ac innumeris expressam tabulis
Quæ gloriosum ei cognomentum
Compararunt
Mortalis quoque sarcinæ deposito
Confirmaret
In hoc templo eid. Angelor. Reginæ sacro
Monumentum sibi vivens posuit
Anno D. MDCCIV.

A Saint-Jean de Latran, buste du Josepin, et au-dessous :

D. O. M.

Josepho Cæsari Arpinati
Equiti S. Michaelis
Qui summis pontificibus et regibus charus
Vitæ lineis actæ laudabiliter

Virtutem in se
Lineis vero picturæ elegantiam naturæ omnem
In tabulis ad miraculum expressit
Romamque sparso felicius colore quam cruore
Docuit pugnare rursus
Vincere atq. in Capitolio triumphare
Merenti trophæum sed morienti
Dorothea Maggi ejus conjux
Mutius Bernardinus Flavia
Filii mœrentissimi
Tumulum
Hic in basilica Lateranense
Posuerunt
Vixit annos LXXII mens. IV
Obiit an. Sal. MDCXL.

Et vis-à-vis du tombeau du Josepin, le buste d'André Sacchi, avec cette épitaphe :

D. O. M.

Andreas Sacchius Romanus
Hic est
Qui cum diu æternitati pinxerit
Vel mortuus in hoc tumulo famæ æternum vivit
Divinæ sapientiæ mysteria divinis pene coloribus
In Barberinis ædibus expressit
Basilicam Vaticanam Baptisterium Lateranense
Picturis suis condecoravit
Inde
Urbani VIII Pont. Max.
Ac eminentiss. princ. card. Antonii Barberini
Beneficentiam et gratiam promeritus
Operum et nominis gloria apud suos
Exterosque superstes
Picturæ ac vitæ lineas absolvit
Die XXI junii A. M. DC. LXI. æt. LXII.

Sous le portique de l'église des Saints-Apôtres, un bas-relief représentant l'Amitié assise et pleurant devant le buste de Volpato posé sur un piedestal, avec l'inscription suivante, gravée sur le fût de ce piédestal.

Joh. Volpato
Ant. Canova
Quod sibi agenti ann. xxv
Clementis XIV P. M.
Sepulcrum faciundum locaverit probaveritque
Amico optimo mnemosinon
De arte sua pos.
Anno Domini MDCCCVII.

On lit cette épitaphe sur l'une des dalles de l'église Saint-Martin, fameuse par les paysages du Guaspre :

Antonio Cavalluccio
Domo Sermoneta
Pictori prestantissimo
Parique virtutum laude
Ornato
Qui vixit an. XLIII
Obiit XIV kal. decembr. MDCCXCV
Familia Cajetana
Alumno desideratissimo.

Dans la grande église de San-Carlo in Corso :

A. P. R.
Francisco Righettio Romano artifici eximio
Qui operis socio Aloisio filio equite
Statuis equestribus colosseis regum
Karoli III et Ferdinandi I Neapoli ære fusis
Veterem Italorum in ea arte gloriam adsecutus est
Patri incomparabili Aloisius monumentum F. C.
Franciscus Aloisii F. Francisci N. id. de arte sua
Integrum ipse delineavit perfecitq.
Anno CIↃ. IↃCCCXXXI.

Dans le cloître qui conduit du Corso aux deux chapelles de Saint-Charles :

D. O. M.

Honorio patri et Martino de Longhis filio
Origine Mediolanen.
Civibus romanis
Doctrina varia claris
Quod nobilis architecturæ legibus
Hujus augusti templi
Structuræ formam delineaverint
Congreg. secr. posterorum memoriæ p.
MDCLXXVII.

A San-Lorenzo in Lucina, proche le monument du Poussin, les deux inscriptions funéraires suivantes :

D. O. M.

All' eterno riposo
Di Guglielmo Federico Gmelin di Carlsrue
Cavaliere e consigliere aulico del gran duca di Baden
Nel disegno e nell' incisione in rame celebratissimo
Accademico di San-Luca
E d'altre illustri accademie socio acclamato
Che unito alla cattolica fede visse anni LVI
E mori in Roma il giorno XXII settembre an. MDCCCXX
Maria Diomira vinta dalla pietà di consorte
Questo monumento all' ottimo e benemerente sposo
Inconsolabilmente plorante collocò.

A. P. R.

Matteo equiti Lovatti e domo Roma
Qui architecturæ peritia
Laudem sui temporis promeritus
Sancte functus

Diem suum obivit octogenarius
Prid. id. mart. an. Chr. MDCCCIL
Marito incomparabili patri benemerentissimo
Rosalia Guidi uxor et filii
Amoris causa pp.
MDCCCLV.

Dans la chapelle funéraire de Jean de Bologne, décorée par lui-même, derrière le chœur de l'église de l'Annonciade, à Florence, se lit, sur son tombeau, l'inscription suivante :

I. C. R.

Johannes Bologna Belga mediceor.
Ppr. nobilis alumnus eques militiæ
J. Christi sculptura et architectura
Clarus vîrtute notus moribus et
Pietate insignis sacellum Deo sep. sibi
Cunctisque Belgis earumdem artium
Cultoribus p. An. Dom. CIƆDIC.

Dans la même église de l'Annonciade, bras droit de la croisée, se voit un beau groupe représentant Jésus-Christ mort soutenu par un vieillard, à longue barbe et à cheveux rasés, lequel, suivant la tradition, n'est autre que le Bandinelli, rival de Michel-Ange, sous la figure de Joseph d'Arimathie. Le groupe est signé

Divinæ piet.
B. Bandinell.
H. sibi. sepul.
Fabref.

Et au-dessous, sur la face même du tombeau :

D. O. M.

Baccius Bandinel. Divi Jacobi eques
Sub hac Salvatoris imagine
A se expressa cum Jacoba Donia
Uxore quiescit. An. S. M. D. LIX.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON ŒUVRE.

(SUITE) (1).

VIGNETTES.

1° Suites de vignettes destinées à orner des livres.

89-109. *Suite de vignettes évidemment destinées à quelque livre sur l'hiérologie.* 21 pièces.

89 [1] Adam et Ève chassés du paradis terrestre par l'ange exterminateur.

Pièce anonyme.

On connaît deux états de cette planche :

1° La vignette est seule.

2° La vignette est entourée d'un cartouche.

H. 0,060. L. 0,186.

90 [2] Jacob, couché contre un rocher, voit une échelle sur laquelle les anges montent et descendent.

Pièce anonyme.

H. 0,060. L. 0,187.

91 [3] Derrière le jeune Tobie se saisissant du poisson, l'ange Raphaël lui explique que le fiel de ce poisson doit lui servir à rendre la vue à son père.

Pièce anonyme.

H. 0,060. L. 0,189.

92 [4] Le Samaritain, descendu de son cheval, secourt un homme étendu par terre et blessé. On lit sur un rayon de lumière qui part de la gauche de l'estampe : *Vade et fac similiter*.

Pièce anonyme.

H. 0,059. L. 0,185.

93 [5] Jésus change l'eau en vin aux noces de Cana; on lit sur une draperie au haut de l'estampe : VOCATVS EST ET IESVS.

Pièce anonyme.

H. 0,058. L. 0,187.

(1) Voir les livraisons d'avril et de mai.

94 [6] Jésus-Christ, assis sur un rocher, est tenté par le démon, symbolisé par un homme à longue barbe, qui lui présente deux pierres en lui disant de les changer en pain.

Pièce anonyme.
H. 0,059. L. 0,186.

95 [7] A gauche, la Madeleine verse des parfums sur les pieds de Jésus-Christ à table chez Simon; on lit sur le devant de la table : DILEXIT MULTUM.

Pièce anonyme.
H. 0,059. L. 0,185.

96 [8] Jésus-Christ, agenouillé au jardin des Oliviers, reçoit de l'ange le calice; on lit au bas de l'estampe : *Non mea sed tua voluntas fiat.*

Pièce anonyme.
H. 0,059. L. 0,185.

97 [9] Le pape, assis sur un trône, est entouré à droite des princes de la terre, et à gauche des princes de l'Église; on lit sur une banderole, placée dans la partie supérieure de l'estampe : *Legem reqvirent de ore eivs.*

Pièce anonyme.
H. 0,058. L. 0,186.

98 [10] Jésus-Christ reçoit dans le ciel un saint qui tient à la main un cœur enflammé; on lit au haut : *Dilectus meus mihi et Ego illi.*

Pièce anonyme.
H. 0,059. L. 0,185.

99 [11] Jésus-Christ, assis dans une gloire, a la Vierge et saint Jean à ses côtés; autour d'eux, des saints et des saintes. On lit au bas de la planche : GLORIA HAEC EST OMNIBVS SANCTIS.

Pièce anonyme.
Paignon Dijonval possédait deux états de cette planche.
H. 0,058. L. 0,185.

100 [12) Un autel dans une gloire; sur les deux arrière-corps on lit, à gauche : *Adora et manduca;* et à droite : *Lege et meditare.*

Pièce anonyme.
H. 0,061. L. 0,190.

101 [13] Une femme, couronnée de roses, est agenouillée

devant un nuage au milieu duquel sont les tables de la loi, sur lesquelles on lit : HOC FAC ET VIVES.

Pièce anonyme.

H. 0,059. L. 0,186.

102 [14] Une femme agenouillée lève les yeux vers le ciel ; on lit devant elle : *A te quid volui.* A droite et à gauche, deux sujets emblématiques de la vie éternelle.

Pièce anonyme.

H. 0,059. L. 0,185.

103 [15] Trois pèlerins endormis se reposent sous des arbres ; dans le fond à gauche, le soleil, auquel l'artiste a donné une figure humaine.

H. 0,058. L. 0,185.

104 [16] Constantin se convertit, à la vue d'un étendard marqué du signe de la croix ; on lit sur cet étendard : *In hoc vince.*

Pièce anonyme.

H. 0,056. L. 0,186.

105 [17] Pièce emblématique où l'on voit une plante de tournesol tournée du côté du soleil, et au fond un château.

Pièce anonyme.

H. 0,059. L. 0,187.

106 [18] Un aigle changeant de plumes tient dans son bec une banderole sur laquelle on lit : RENOVABITVR VT AQVILÆ, ETC. A gauche, une femme représentant l'Intelligence tient une lampe au-dessous de laquelle on lit : *Scrutabor in lucernis;* à droite se trouve une autre femme représentant la Justice, avec cette inscription au-dessous : *Numera et appende.*

H. 0,060. L. 0,185.

107 [19] La Charité, assise sur un trône, converse avec les autres Vertus, reconnaissables à leurs attributs particuliers. On lit sur la marche qui porte le trône de la Charité : MAJOR HARVM EST CHARITAS.

Pièce anonyme.

H. 0,058. L. 0,187.

108 [20] Deux mains réunies supportent une ancre et un cœur enflammé que tient dans son bec le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. On lit autour de cet emblème, qui représente les Vertus théologales : HOC FAC ET VIVES. *Luc.* 10. Cet em-

blème se trouve dans un cartouche d'ornements formé par des enfants qui soutiennent les attributs des Vertus cardinales.

Pièce anonyme.

H. 0,059. L. 0,175.

109 [21] Saint François de Sales, à genoux sur les nuages, aux pieds du Père éternel, qui semble l'appeler vers lui. On lit sur la bordure inférieure : BEATIFICAVIT ILLUM IN GLORIA.

Pièce anonyme.

H. 0,065. L. 0,189.

Cette pièce nous paraît être d'après le dessin de François Chauveau.

Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de découvrir à quel ouvrage appartiennent ces vignettes; leur forme plus large que haute semble indiquer qu'elles ont servi de tête de chapitre à quelque bible, sur laquelle nous n'avons pu mettre la main.

110-116. *L'office de la Vierge et de l'Église.* Suite de sept pièces.

110 [1] A gauche, la Vierge; à droite, le Christ; au-dessus d'eux, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. On lit au milieu de l'estampe dans un ovale : L'OFFICE *de* L'ÉGLISE *et de la* VIERGE *en* LATIN *et en* FRANÇOIS *auec des hymnes traduites en vers;* puis, au bas : A PARIS. *Morin del. Cum pri. Regis.*

Pièce anonyme.

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant toutes lettres.

2° L'état décrit.

H. 0,096. L. 0,057.

111 [2] L'ange annonce à la Vierge agenouillée qu'elle sera mère de Dieu.

Pièce anonyme.

H. 0,092. L. 0,051.

112 [3] La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus emmailloté. On lit dans le haut, sur une banderole soutenue par des anges : GLORIA IN EXCELSIS DEO.

Pièce anonyme.

H. 0,091. L. 0,051.

113 [4] La Vierge au pied de la croix pleure son fils crucifié.

Pièce anonyme.

H. 0,092. L. 0,050.

114 [5] Jésus-Christ, la tête nimbée, sort du tombeau,

tandis que les soldats, qui devaient le garder, sommeillent.

Pièce anonyme.

H. 0,092. L. 0,050.

115 [6] Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, descend sur la Vierge et les apôtres réunis.

Pièce anonyme.

H. 0,091. L. 0,051.

116 [7] Nathan, debout, reproche son péché à David, assis sur son trône.

Pièce anonyme.

H. 0,091. L. 0,050.

117-121. *Cinq différents titres pour l'office de la Vierge.*

Nous avons classé ici ces titres de livres, pensant qu'ils appartenaient, sans aucun doute, à différentes éditions, que nous n'avons pu rencontrer, du livre que nous allons décrire sous les numéros 122-165.

117 [1] On lit sur une draperie : L'OFFICE DE LA VIERGE./ *Accompagné de prières et/instructions chrestiennes./* Au-dessus, un écusson surmonté d'une couronne formée de fleurs.

Pièce anonyme.

H. 0,094. L. 0,060.

118 [2] Deux anges soutiennent un livre ouvert sur lequel on lit : L'OFFICE/DE/LA VIERGE MÈRE/*accompagné/de prières et médi-/-tations chrestiennes./* Au-dessous, des armoiries.

Pièce anonyme.

H. 0,100. L. 0,060.

119 [3] Une Renommée porte une trompette qui soutient des armoiries; au haut de l'estampe, on lit : L'OFFICE DE LA VIERGE.

Pièce anonyme.

H. 0,093. L. 0,060.

120 [4] Un ange soutient une draperie sur laquelle on lit : L'OFFICE/DE/LA VIERGE *accompagné de prières/et instructions chrestiennes.* Au-dessous, deux anges avec une palme à la main soutiennent un écusson surmonté d'une couronne.

Pièce anonyme.

H. 0,096. L. 0,063.

121 [5] Au milieu de l'estampe, un vase rempli de roses au milieu desquelles on lit : L'OFFICE/DE/LA VIERGE/*accompagné de prières et/instructions chrestiennes.*

Pièce anonyme.

H. 0,094. L. 0,061.

122-165. *L'office de la Vierge.* Suite de quarante-quatre pièces.

122 [1] Titre formé d'une guirlande de laurier, au milieu de laquelle on lit : L'OFFICE/DE LA SAINTE VIERGE/*accompagné de prières /meditatiôs et instructiôs/chrestiennes, tant en/vers qu'en prose/par F. l'Hermite/enrichy de figures./Dessinées par le Sr Stella/et grauées à l'eau forte par ABosse.*

H. 0,095. L. 0,059.

123 [2] Des armoiries surmontées d'une couronne de roses et de lis; on lit sur une draperie placée au-dessous de cet écusson : L'OFFICE DE LA VIERGE *accompagné de prières et instructions chrestiennes.*

H. 0,095. L. 0,066.

124 [3] Le buste de Jésus-Christ et de la Vierge dans deux médaillons ovales.

H. 0,062. L. 0,068.

125 [4] Moïse tenant les tables de la loi, sur lesquelles on lit : *Tu aymeras ton Dieu de toute ta force, et ton prochain comme toy mesme.* A droite, Josué semble montrer ces tables. On lit au bas de l'estampe :

Mortel, peux tu bien te résoudre
D'enfreindre les diuines loix ?
Offençer le maistre des Roix
C'est estre digne de la foudre.

H. 0,099. L. 0,060.

126 [5] Cul-de-lampe formé par un ange qui soutient une corbeille remplie de fleurs et de fruits.

H. 0,054. L. 0,047.

127 [6] Un ange gardien semble montrer à un enfant le chemin du ciel; on lit au bas de la planche :

Guide choisie entre les anges
Par les soins de mon créateur,
Qu'avec vous, o cher conducteur,
Je chante à jamais ses louanges.

H. 0,101. L. 0,065.

128 [7] Une couronne de fruits, de roses et d'épines entrelacées ensemble; cul-de-lampe. On lit dans chacune de ces couronnes : LE JEVNE, L'ORAISON, L'AVMONE.

H. 0,059. L. 0,057.

129 [8] La Vierge, les mains jointes, apprend de l'ange qu'elle sera mère de Dieu. On lit au bas :

Vous que Dieu pour sa mère élut;
Vierge bénite entre les femmes,
En mémoire de ce salut,
Priez pour le salut des ames.

H. 0,099. L. 0,061.

130 [9] Tête de page, formée par deux têtes d'anges soutenant une guirlande de fleurs.

H. 0,024. L. 0,061.

131 [10] Une lettre initiale D.

H. 0,018. L. 0,018.

132 [11] David, ayant devant les yeux une tête de mort que lui présente un ange, pleure son péché; on lit au bas de l'estampe :

Les plaisirs attirent les pleurs,
Lorsqu'ils choquent les loix diuines :
Et quiconque touche à ces fleurs
En doibt ressentir les espines.

H. 0,100. L. 0,061.

133 [12] Tête de page, formée par des arabesques au milieu desquelles on voit une tête d'ange.

H. 0,030. L. 0,065.

134 [13] Une lettre initiale D, différente de celle citée précédemment.

H. 0,019. L. 0,019.

135 [14] Tête de page, formée par des anges jouant de différents instruments.

H. 0,062. L. 0,018.

136 [15] Une lettre initiale K.

H. 0,020. L. 0,020.

137 [16] Dieu le Père, soutenu sur un nuage par des anges; on lit au bas :

Père d'éternelle puissance
Qui tout désordre nous deffens
Imprime nous l'obéissance
Que doivent auoir tes enfans.

H. 0,096. L. 0,062.

138 [17] Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, est entouré de chérubins et de flammes; on lit au bas :

O l'amour du fils et du père
A qui les anges font la cour;
Purgez mon âme et veuillés faire
Quelle brule de vostre amour.

H. 0,099. L. 0,062.

139 [18] L'enfant Jésus embrasse la Vierge, sur les genoux de laquelle il est assis; on lit au bas :

Vierge mere de mon Sauveur
Par qui toute grace est donnée;
Demandez qu'en vostre faueur
Ma grace soit intherimée.

H. 0,100. L. 0,061.

140 [19] Le chiffre du Christ, formé de roses, et Jésus-Christ debout sur le milieu. On lit au bas :

Jésvs que j'adore sans cesse;
Nom plein de benedictions
Deuant qui tout pouuoir s'abaisse,
Abaissez mes tentations.

H. 0,101. L. 0,062.

141 [20] Deux anges soutiennent un ostensoir sur le milieu duquel on voit le chiffre du Christ. On lit au bas :

Que Jesvs soit beni pour ce St. Sacrement.
En toute occasion il savance à mon ayde :
Lorsque je suis debile, il me sert d'aliment,
Et quand je suis malade, il me sert de remède.

H. 0,100. L. 0,063.

142 [21] La Vierge pleure sur le corps de son fils mort, qu'elle tient sur ses genoux. On lit au bas :

O grand et glorieux effort
Jesvs porte toutes nos peines;
Mais sa croix a rompu nos cheines,
Et sa mort a vaincu la mort.

H. 0,100. L. 0,061.

143 [22] Au milieu de l'estampe un triangle de lumières figurant la Sainte-Trinité, et au-dessous, des anges. On lit au bas :

Indiuisible Trinité
Si bonne, si sage et si grande,
Faites que nostre âme se rende
Aux appas de vostre bonté.

H. 0,080. L. 0,062.

144 [23] David joue de la harpe, et chante les louanges du Seigneur. On lit au bas :

Digne objet des saincts et des anges
Ou toute âme doibt aspirer;
Qui ne chante point vos louanges
N'est pas digne de respirer.

H. 0,099. L. 0,062.

145 [24] Saint Louis.

H. 0,046. L. 0,034.

146 [25] Saint Pierre.

H. 0,043. L. 0,033.

147 [26] Saint Joseph tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui a dans la main une branche de lis. On lit au bas :

Vierge espoux d'une Vierge mère
Priez le monarque des cieux;
Que pour finir nostre misère,
Sa grace nous ferme les yeux.

H. 0,099. L. 0,061.

148 [27] La Vierge, coiffée d'un grand chapeau rond, allaite l'enfant Jésus.

H. 0,046. L. 0,033.

149 [28] Sainte Clotilde.

150 [29] Sainte Hélène.

151 [30] Sainte Élisabeth.

152 [31] Sainte Catherine.

153 [32] Sainte Thècle.

154 [33] Sainte Suzanne.

155 [34] Sainte Barbe.

156 [35] Sainte Agathe.

157 [36] Sainte Dorothée.

158 [37] Sainte Marguerite.

159 [38] Sainte Agnès.

160 [39] Sainte Luce.

161 [40] Sainte Thérèse.

162 [41] Sainte Ursule.

163 [42] Sainte Geneviève.

164 [43] Sainte Madeleine.

165 [44] Sainte Cécile.

Les numéros 149-165 sont de la même dimension; ils portent tous : H. 0,046. L. 0,034.

166-170. *L'Imitation de Jésus-Christ*. Suite de cinq pièces.

166 [1] Au milieu, une croix de bois à laquelle est attachée une draperie avec cette inscription : L'IMITATION *de* I. C. *traduite en vers par P. Corneille*. Autour de la croix se trouve une réunion de saints.

Pièce anonyme.

H. 0,099. L. 0,058.

167 [2] A gauche, un ange vient annoncer à la Vierge agenouillée qu'elle sera mère de Dieu.

Pièce anonyme.

H. 0,095. L. 0,057.

168 [3] Jésus-Christ, debout sur le rivage, fait venir à lui saint Pierre et saint André, occupés à retirer de l'eau leurs filets.

Pièce anonyme.

H. 0,095. L. 0,058.

169 [4] Jésus-Christ, assis sur un rocher, instruit le peuple.

Pièce anonyme.

H. 0,097. L. 0,057.

170 [5] Jésus-Christ, à table avec ses disciples, institue le sacrement de l'Eucharistie.

Pièce anonyme.

H. 0,195. L. 0,059.

Ces estampes se trouvent dans : *l'Imitation de Jésus-Christ*, traduite et paraphrasée en vers françois, par P. Corneille. A Paris, chez Robert Ballard, 1670, in-12.

171-175. *L'Imitation de Jésus-Christ*. Suite de cinq pièces.

171 [1] Titre. Un ange montrant la couronne de récompense préparée pour ceux qui se sont chargés volontairement de leur croix. On lit au haut de l'estampe : TOLLE CRVCEM SI VIS AVFERE CORONA/*Prens la croix de Iesus si tu veux sa couronne*. Et au bas : DE L'IMITATION DE IESVS CHRIST./A PARIS *chez C. Saureux auec priuil. et approb*.

Pièce anonyme.

H. 0,100. L. 0,053.

172 [2] Un jeune homme à genoux découvre un trésor. On lit au haut de l'estampe : HOC VILIA CVNCTA, REPERTO. *Matth.* 13; et au bas : *Qui trouve ce Trésor foule aux piedz to' le môde./Liu.* 1.

Pièce anonyme.

H. 0,098. L. 0,050.

173 [3] Un homme, les mains élevées vers le ciel, implore la miséricorde divine; on lit au haut de l'estampe : GEMIT IPSE AVDITQVE GEMENTEM; et au bas : *L'esprit entend les cris que luy-mesme a formez./Liu.* 2.

Pièce anonyme.

H. 0,098. L. 0,049.

174 [4] L'amour divin entretient un feu dont la flamme monte vers le ciel. On lit au haut de l'estampe : VNDE ARDET ILLVC RAPITVR. Et au bas : *Ce feu descend du ciel et remôte à sa source./ Liu.* 3.

Pièce anonyme.

H. 0,098. L. 0,050.

175 [5] Les anges adorent l'agneau de Dieu, immolé. On lit au haut de l'estampe : AGNO SATVRANTVR QUI IMITANTVR. Et au bas : *Imite cet agneau si tu veux t'en nourir. S. Aug./Liu.* 4.

Pièce anonyme.

H. 0,099. L. 0,049.

Mariette nous apprend que toutes ces pièces sont gravées d'après Lubin Baugin, à l'exception du nº 173, qui est d'après Phil. de Champagne; il nous dit aussi que Bosse a gravé deux fois ces pièces « dans les mesmes formes et grandeurs. »

176-184. *Les Vertus théologales et cardinales.* Suite de neuf pièces.

H. 0,074. L. 0,048.

176 [1] Quatre génies soutiennent une draperie sur laquelle on lit : *Cl. Viro D.D. Joan Balesdens/Humillimus Cliens Herman Weyen.*

177 [2] On lit sur un fronton soutenu par deux colonnes : THEOLOGICARV/AC/CARDINALIUM /VIRTUTUM/ /ICONES/. *ABosse invent. et fecit aqua forti;* et dans un médaillon au-dessous : *A Paris chez Hermà Weyen auec priuilège du Roy.* 16-36.

178 [3] La Foi, représentée par une femme debout, ayant une croix dans la main droite, et tenant dans la main gauche un livre sur lequel on lit : VNVS DEVS. VNA FIDES; et au bas :

Sine fide impossibile est placere deo. Heb. 11./ABosse invent. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.

179 [4] L'Espérance, représentée par une femme debout, levant les yeux au ciel; elle est sur une île battue de tous côtés par les flots. On voit à ses pieds une ancre, et on lit au bas de l'estampe : *In te, Domine, speravi, non confundar. Psal. 77./ABosse invent. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.*

180 [5] La Charité, représentée par une femme debout, qui allaite un enfant, et qui en tient un autre par la main. On lit au bas : *Maior horum est Charitas. 1. Car. 13./ ABosse inuen. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.*

181 [6] La Force, représentée par une femme qui porte une colonne sur son épaule. On lit au bas : *Fortitudo mea et laus mea Dominus. Psal. 117./ ABosse inuen. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.*

182 [7] La Prudence, représentée par une femme debout, regardant dans un miroir. On lit au bas : *Scientia sanctorum prudentia. Prov. 9./ ABosse inven. et sc. Weyen excud. cum pri. Reg.*

183 [8] La Justice, représentée par une femme debout, les yeux bandés, tenant une balance de la main gauche et une épée de la droite. On lit au bas : *Diligite in justitiam qui judicatis terram. Sap. 1./ ABosse inuen. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.*

184 [9] La Tempérance, représentée par une femme debout, versant de l'eau dans une coupe. On lit au bas : *Sobrie et juste et pie viuamus. Tit. 2./ ABosse inuen. et sc. Herman Weyen excud. cum pri. Reg.*

185-186. *Vignettes pour les Vertus de saint François de Paule.*

185 [1] Titre. Dans le haut de l'estampe, saint François de Paule tient une banderole sur laquelle on lit : HIS AD ASTRA FEROR. Deux anges tiennent aussi des banderoles; on lit sur celle de gauche : SANCTITATE. Et sur celle de droite : ET JVSTITIA. Composition de sept figures qui représentent les principales Vertus ; sur le piédestal qui est au milieu on lit : VIRTVTES SINGVLARES S. FRANCISCI-A-PAVLA *Collectœ ex bulla Leonis X qui cum sanctorù numero adscripsit. an. 1519. ABosse in. et fe.*; et au-dessous : VERTVS DE S. FRANÇOIS DE PAVLE RECVEILLIES DE LA BVLLE DE SA CANONIZATION.

Il fut simple, humble, pauvre, abstinent, charitable,
Fidele, juste, sainct, chaste et deuotieux;
Et de tant de vertus, le concers admirable
Le fait viure sur terre, et triompher aux cieux.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état decrit.

H. 0,240. L. 0,163.

2° La planche a été coupée, les vers ont été supprimés, et la bordure a disparu; — l'inscription latine qui se trouvait sur le piédestal a été remplacée par celle-ci : *Les principales vertus de* SAINT FRANÇOIS DE PAVLE *Recueillies de la bulle et des enquestes de sa/canonisation./*

H. 0,205. L. 0,152.

186 [2] Quatre sujets de la vie de saint François de Paule gravés sur la même planche. On lit au bas de chacun d'eux : 65. — *S. F. de Paule tient un poële ardant entre ses mains, et par ce miracle, il confirme ses religieux à l'observation du vœu de la vie quadragesimale.* — 66. — *S. F. de Paule cognoissant que la fin de sa vie approchoit, reçoit auec effusion de larmes, le sacré viatique en l'Église, le jeudy sainct, veille de sa mort.* — 67. — *S. F. de Paule expire le vendredy s. 2 d'avril* 1507, *après avoir exhorté ses enfans à la charité fraternelle, et à l'obseruance de sa règle.* — 68. — *Le corps de S. F. de Paule demeure plusieurs jours sans sépulture, rendant une agréable odeur en operant plusieurs miracles. ABosse f.*

H. 0,193. L. 0,145.

Ces différents sujets forment la planche XIX de l'ouvrage dont le titre est décrit au numéro précédent.

187-193. *Les heures de sainte Geneviève.* Suite de sept pièces.

187 [1] Titre. Au haut de l'estampe, dans un cartouche, sainte Geneviève à genoux prie pour le salut de Paris; à droite et à gauche, saint Pierre et saint Paul avec leurs attributs. On lit au centre de l'estampe : PROCESSIONALE /AD VSVM/ INSIGNIS ET REGALIS /ECCLESIÆ/ S. GENOVEFÆ /PARISIENSIS. Au-dessous, deux enfants soutiennent un écusson sur lequel se trouvent les armes de France.

Pièce anonyme.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° Le titre est changé, et on lit : ECCLESIÆ SUÆ PATRONIS D. O. C. CANONICI REGULARES S. GENOVEFÆ PARISIENSIS.

H. 0,174. L. 0,108.

188 [2] Sainte Geneviève, assise, et occupée à lire, garde un troupeau de moutons.

Pièce anonyme.

189 [3] Saint Augustin remet les règles de leur ordre aux chanoines réguliers de Sainte-Geneviève.

Pièce anonyme.

190 [4] Vue de l'intérieur de l'Église de Sainte-Geneviève, où les religieux sont occupés à descendre la châsse de cette sainte.

Pièce anonyme.

191 [5] La châsse de sainte Geneviève est portée solennellement en procession à l'église Notre-Dame de Paris.

Pièce anonyme.

192 [6] Sainte Clotilde présente à saint Rémi le roi Clovis, qui demande le baptême.

Pièce anonyme.

193 [7] Le chiffre d'un abbé de Sainte-Geneviève, au milieu de rinceaux d'ornements; et sur le devant, deux génies qui terrassent des démons.

Pièce anonyme.

Les planches inscrites sous les numéros 188-193 portent toutes la même dimension :

H. 0,059. L. 0,113.

194-207. *Estampes pour un livre de prières gravé par P. Moreau.*

194 [1] Titre. Trois figures représentent la Foi, l'Espérance et la Charité, au-dessous d'un portique sur lequel on lit : DEUOTES PRIÈRES |*escrites et burinées après le naturel, de* |*la plume*| PAR P. MOREAU |*M. Escriuain juré à*| *Paris. Auec priuilège* |*du Roy*|. *Et se* |*vendent chés*| *le dict Moreau* |*dem**t* *près le Pallais derrière s. Pierre des assis* |*rue Geruais laurens près de la grosse escritoire.* Dans le haut, au-dessous du Fronton : 16-34.

Pièce anonyme.

Toutes les planches de ce volume sont de la même dimension :

H. 0,071. L. 0,043.

195 [2] Le Christ sur la croix.

196 [3] L'archange saint Michel.

197 [4] L'enfant Jésus, debout sur un nuage, tient dans la main sa couronne d'épines.

198 [5] La Vierge.

199 [6] L'Orgueil, figuré par une femme debout, superbement habillée, et ayant à ses côtés un paon qui fait la roue.

200 [7] La Paresse, figurée par une femme assise; on aperçoit derrière elle une tête d'âne.

201 [8] La Gourmandise, figurée par une femme assise devant une table servie; elle tient de la main gauche un verre rempli de vin.

202 [9] La Luxure, représentée par une femme à demi nue, ayant à ses côtés une chèvre.

203 [10] L'Envie, représentée par une femme assise, à demi nue, et ayant une tête de Méduse.

204 [11] La Colère, représentée par un gentilhomme debout, tenant de la main droite une épée, et de la gauche une torche allumée. On aperçoit, dans le fond, un lion en fureur.

205 [12] L'Avarice, représentée par une femme à genoux, occupée à enfouir dans la terre des sacs d'écus.

206 [13] Le ciel, au milieu duquel on voit la Sainte-Trinité, et au-dessous, la Vierge entourée de saints.

207 [14] La Vierge, couronnée, est debout sur un nuage, et tient son sceptre dans la main.

Toutes les estampes decrites ci-dessus sont dans une bordure carrée, qui n'est certainement pas gravée par Abrah. Bosse; elle est probablement, ainsi que le texte, gravée par P. Moreau.

GEORGES DUPLESSIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XIII

Correspondance de Pierre avec Bachaumont.

Nous avons trouvé, dans les papiers de Bachaumont (Bibl. de l'Arsenal), une lettre de cet intelligent amateur, à Jean-Baptiste-Marie Pierre (qui fut, depuis, premier peintre du roi), avec la réponse autographe de l'artiste. Ces deux lettres sont très-intéressantes en ce qu'elles nous font connaître le caractère, le genre d'esprit, les idées en fait d'art, de l'un et de l'autre. L. Petit de Bachaumont était passionné pour les arts; il avait été peintre, il était resté connaisseur : ses jugements en peinture, en sculpture et même en architecture, avaient une grande autorité. Sa lettre est charmante, pleine de bon goût, de délicatesse et de savoir : il offre son amitié à Pierre, tout en lui faisant des critiques modérées au sujet d'un de ses tableaux représentant une Bacchanale. Pierre accepte l'amitié qui s'offre à lui de si bonne grâce, mais il n'a pas l'air de vouloir accepter les critiques, car il se lance dans les généralités banales, au lieu d'aborder la question dans laquelle son amour-propre est en jeu. Ces lettres sont d'ailleurs ce qu'elles doivent être; celle de Bachaumont est d'un écrivain habile et spirituel; celle de Pierre prouve qu'il tenait le pinceau plus facilement que la plume.

La *Biographie universelle* n'a pas accordé d'article à J.-B. Pierre, mais il n'a pas été oublié dans le catalogue du Musée du Louvre, auquel nous renvoyons nos lecteurs; ils y liront une bonne notice sur ce peintre estimable, né à Paris en 1713 et mort dans la même ville le 15 mai 1789. Le Louvre n'a qu'un seul tableau de lui, *la Décollation de saint Jean-Baptiste;* mais Pierre a laissé une foule de peintures d'histoire, qui reparaissent souvent dans les ventes publiques et qui n'atteignent pas des prix

très-élevés. Quelques-uns de ces tableaux, représentant des sujets mythologiques gracieux, avec des Nymphes et des Amours, ont été attribués aux Van Loo et à Boucher. P. L.

A M. Pierre.

Vous êtes un habile homme et vous avez de l'esprit; vous avez eu une bonne éducation, vous avez des lettres, vous aimez à lire et vous jouissez d'une fortune honneste; voilà bien des avantages que vous avez sur ceux qui courent la même carrière que vous. Vous méritez d'avoir des amis et je ne doute pas que vous n'en ayez; mais en avez-vous beaucoup qui se connoissent en peinture? Y a-t-il beaucoup de vos confrères qui soient en état de vous donner des avis? Les médiocres n'en sont pas capables; les bons ne sont-ils pas vos rivaux? La jalousie et la mauvaise foi sont des vices malheureusement trop communs chez les hommes et surtout chez la pluspart des artistes.

J'ai toujours beaucoup aimé la peinture; j'ai passé les premières années de ma vie à Versailles et dans les maisons royales, au milieu des peintures et des sculptures qui les décorent; j'ai eu les meilleurs maîtres de ces tems-là en tout genre; je suis venu à Paris où j'ai continué de vivre dans les mêmes occupations; j'y ai fréquenté les meilleurs artistes; en même tems j'ai beaucoup lû, j'ai beaucoup vû, j'ai réfléchi; j'ai beaucoup dessiné, j'ai voulu peindre, j'ai même peint; mais une maladie dangereuse (la petite verole) et une vue très foible m'ont obligé de tout abandonner; il ne m'est resté que beaucoup d'amour pour les Beaux-Arts; j'ai continué à m'en occuper; je crois avoir acquis quelques connoissances par ma fréquentation chez feu M. Coypel qui pensoit avec esprit et qui parloit bien de son art, et surtout par ma société avec feu M. Crozat et ceux qui venoient chez lui tous les dimanches, et par la vue des belles choses en tout genre dont sa maison étoit remplie.

Je suis né avec un bien fort honneste, dont j'ai pu disposer dès mes premières années; je n'ai voulu prendre ni charges, ni emplois. J'ai voulu rester libre, et je n'ai aujourd'hui de regret que de n'être pas un bon peintre. C'est dans cette situation et dans ces sentimens que je vous offre mon amitié et que je vous demande la vôtre. Messieurs Coypel, de Troy, Le Moyne et plusieurs autres excellens artistes m'ont accordé la leur, et j'espère que vous voudrez bien ne pas me refuser les mêmes sentimens; c'est en partant de cette esperance flateuse pour moi, que je vais commencer à vous donner une foible marque de l'interest que je prends à ce

qui vous regarde. Permettez donc que je prenne la liberté de vous dire tout naturellement que c'est avec quelque regret que je vous vois occupé aujourd'hui à caresser un tableau que vous avés fait il y a quelque tems, et qui étoit, à ce que je crois, au dessous de ce que vous êtes en état de faire à présent, je vais vous dire pourquoi : vous avez voulu faire une espèce de Bacchanale dans le goût du Poussin. On a dit de ce grand homme qu'il etoit le peintre des gens d'esprit; vous méritez qu'on en dise autant de vous; on lui a donné cette louange principalement parce que dans ses compositions il n'y avoit point de ces personnages oiseux et oisifs qui paroissent ne prendre aucun interest au sujet principal du tableau et qui ne sont placez que pour remplir les vuides de la composition, ce qui la refroidit extremement aux yeux des gens d'esprit et des vrais connoisseurs. Votre jeune nimphe qui dort est charmante; elle est bien composée, bien dessinée, dans une situation souple et aisée, de la plus aimable couleur et du plus beau travail pour le pinceau; elle est tranquille et couchée naïvement dans le giron d'un jeune faune qu'elle aime sans doute et dont apparemment elle est aimée; ce jeune amant ne devroit-il pas la regarder dormir avec amour et complaisance? doit-il s'occuper d'autre chose? Si dans ce tableau il n'y avoit que ces deux figures, avec un beau fond de paysage agréable et frais, n'en seroit-il pas plus interessant? Ces deux seules figures attireroient toutte l'attention du spectateur et la fixeroient entièrement; la figure de la femme, qui est à côté sur le devant du tableau, ne produit-elle pas un effet contraire? elle ne regarde point le sujet principal et n'y paroit prendre aucun interest; il en est de même de l'autre figure qui est dans le coin du tableau sur un plan plus reculé. M. Natoire, tout habile homme qu'il est, est tombé dans les mêmes inconvéniens dans quelques unes de ses Bacchanales, recommandables d'ailleurs à bien des egards. Quant à la figure de pierre ou de marbre, que vous avés mise dans le fond de votre tableau, elle y fait un bon effet, elle l'orne, mais il faut observer que les paiens ne mettoient ordinairement ces figures que sur les grands chemins, ou dans des carrefours, ou dans des jardins, et ne les plaçoient pas au hazard dans la campagne; enfin, pour tout dire, votre fond de ciel n'est-il pas un peu crû, un peu âcre? Jugez-moi.

Prenez en bonne part, je vous en supplie, ces petites observations, qui ne partent que du vif interest que prend à tout ce qui vous regarde celui qui a l'ambition de mériter le nom de votre ami.

BACHAUMONT.

A M. de Bachaumont.

Je ne me flatte pas, Monsieur, de pouvoir vous dedomager des pertes que vous avez fait. Mais vos propositions sont trop flateuses, pour manquer a vous en faire mes remercimens. J'esperois avec le tems meriter une grace que vous m'offrez ; certainement j'en sens tout le prix, un ami instruit et sincere doit faire le bonheur d'un artiste. Sans etre obligé de recourir a la jalousie naturelle aux hommes, il arrive souvent que la complaisance, et cette affectation illustrée de nous de politesse, font plus de tort aux arts, que toutes les haines et les rivalités.

Votre lettre ne respire que sentimens et gout. Vous estes passioné pour les arts, mais en amateur eclairé, vous les desirés dans ce degré eminent ou on les a vu dans lantiquité, desir digne de quiconque s'est formé sur les ouvrages des grands maitres, et par des reflections suivies.

Nous devons concourir; mais malgré la bonne envie des amateurs, et les efforts des artistes, ose-t-on esperer d'arriver au but. En general la main ne rend jamais ce que l'esprit concoit, et on ne porte une partie de la peinture a un certain point qu'aux depens des autres parties. Mais sans entrer dans une discussion en forme, un simple coup d'œil sur les différentes facons dont les arts ont été reçus par les nations, doit faire admettre des difficultés insurmontables dans notre école.

Les arts autrefois cultivés par des hommes excellens en tous genres etoient certainement dans leur splendeur. Les Phidias, les Socrates etoient des sages qui instruisoient et gouuernoient leurs concitoyens; nuls préjugés, nulle mode. Les arts en se montrant dictoient les jugemens; les concours publics, au millieu de la Grece, n'etoient qu'une noble emulation, et des amateurs libres disoient leurs avis, comparoient et decidoient pour le plus excellent. Comparons cet etat de la peinture avec la facon dont elle fut regardée a Rome. Abbandonnée aux esclaues, les Romains depouilloient la Grece et meprisoient les artistes. Notre nation longtems barbare a pensé comme les Romains. Les efforts de François I[er] furent peu heureux et les progrès furent lents jusqu'au regne de Louis 14[e]. On vit naître les beaux jours dont nous jouissons actuellement. Avant ce prince les arts rampoient et étoient confondus avec les plus vils metiers. Vous avez même vu des hommes illustres regardés comme de simples ouvriers, et vous pourrez apprecier le rang qu'ils tenoient dans la société. Le prince faisoit tout, mais il falloit du tems pour que le gout du maitre se repandit. On ordonne rarement en fait de sentiment.

Enfin les arts sont cheris, caressés, actuellement par le général de la nation. Voila tous les avantages rassemblés. Mais à combien d'inconveniens notre ecole ne se trouve-t-elle pas exposée? que de prejugés, de complaisances et surtout de modes dans la façon de voir et par consequent de juger! Un artiste sacrifie presque toujours une partie de l'action, pour rendre l'attitude plus agreable, et perd l'expression pour faire une jolie tête, les accessoires faux et deplacés pour faire richesse (*sic*); mais en voila assez pour vous faire soupsonner que je voudrois preparer une excuse aux objections que vous m'avez fait sur mon tableau. Point du tout. Le desir de parler d'un art sur lequel on ne finit point m'entrainoit insensiblement et je ne finirois pas si je ne craignois d'être Gros Jean qui preche son curé.

Votre tres humble et tres obeissant serviteur,

PIERRE.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Les expositions de Londres, de La Haye, de New-York.—Organisation des Musées de province. — Van Dyck ou non? — Correspondance de Frédéric le Grand. — L'exhibition de Manchester. — Jean de Paris. — Noms et adresses d'artistes du XVIIIe siècle. — Un portrait du surintendant Fouquet. — Jean Gobelin et Adam Boissart. — Trouvailles. — Publications concernant les arts. — Nécrologie, etc. — VENTES PUBLIQUES.

⁂ Nous sommes à l'époque des expositions périodiques :

A Londres, l'exhibition annuelle de l'Académie royale, où l'on remarque des œuvres capitales de Landseer, de Millais, de Maclise, de Stanfield, de Roberts, et de presque tous les peintres de réputation.

A La Haye, l'exposition triennale, Amsterdam, Rotterdam et La Haye alternant pour ces solennités. Là aussi, tous les artistes de quelque renom en Hollande, et même en Belgique, ont envoyé des ouvrages : MM. Pieneman, Meyer, de Gruiter, Ten Kate, Springer, d'Amsterdam; MM. Bosboom, Bles, Bakhuyzen, van de Sande, Verveer, Van den Berg, Schelfhout (*le Nestor de nos peintres*, comme l'appelle un journal hollandais), de La Haye; MM. Dillens, Portaels, Hamman, Slingeneyer, de Block, et autres Belges.

A New-York, l'exhibition annuelle de l'Académie nationale, où l'on vante, en première ligne, une *Bouquetière* et autres excentricités artistiques de M. William Hunt, le même, je pense, qui est très-apprécié à Londres, et dont on a vu une douzaine de tableaux à l'Exposition universelle de Paris; talent singulier, phénoménal, un peu fou, en dehors, du moins, des styles de toutes les écoles, de tous les temps; sa manière étrange, à la fois extrêmement fantasmagorique et on ne peut plus réelle, montre la nature comme personne ne l'a jamais vue, et cependant avec des trompe-l'œil comme on en voit dans le stéréoscope, ou à travers des vitres de couleurs agaçantes. Cette peinture de M. Hunt est un peu primitive, quoique très-raffinée; elle aurait encore plus de succès chez les Ioways que chez les Yankees. Nous parlerons quelque jour, dans la *Revue*, de M. Hunt et de toute une école anglaise qui a les mêmes tendances, inacceptables, insensées, hostiles à l'essence même de l'art, et néanmoins avec de grandes qualités.

Beaucoup des exposants à New-York, sont des Américains de la Tamise, du Rhin (de Dusseldorf), ou même de la Seine (de Paris). Les journaux américains parlent cependant des progrès de leur école nationale. Les États-Unis sont trop jeunes, Dieu merci, pour produire dans les arts. L'histoire — pourquoi en est-il ainsi? — montre que les peuples ne créent guère leurs chefs-d'œuvre artistiques, qu'à l'époque où le diable se fait ermite — quand ils sont vieux.

Outre ces expositions dans trois capitales, l'exposition de Paris et celle de Bruxelles vont s'ouvrir bientôt. De ces deux-là, nous promettons un compte-rendu.

⁂ Nous avons donné, dans l'avant-dernier numéro de la *Revue*, un fragment de l'Appendice qui accompagne l'important ouvrage de M. de Laborde sur l'état des arts contemporains. Cet Appendice est plein d'idées neuves et de choses curieuses. Voici, par exemple, sur les musées de province une note qui contient tout un plan d'organisation féconde :

« Paris, cœur de la France, doit pousser sa séve artiste, toujours renouvelée, jusqu'aux limites extrêmes du pays, comme le sang incessamment vivifié va, par les artères, animer les extrémités du corps. Paris peut rester le cœur de la France ; mais, tout en se rattachant à lui, les départements doivent vivre de leur vie propre. Là réside une part sérieuse de l'administration des beaux-arts, et ce qui doit être sa préoccupation permanente. Attirer à Paris les intelligences provinciales pour les former au bon goût, pour les élever davantage aux nobles aspirations, c'est bien agir, mais à la condition de les rendre à la province ; autrement Paris devient une oasis de haute civilisation au milieu d'un désert de matérialisme. L'action absorbante de la capitale n'est pas un fait récent : elle s'est manifestée très-anciennement ; et, dès 1767, Diderot pouvait écrire : « Il y a quelques savants, quelques érudits et même quelques poëtes « dans nos provinces, mais aucun peintre, aucun sculpteur; ils sont « tous dans la grande ville, le seul endroit du royaume où ils naissent, « où ils soient employés. » Cet état de choses n'a pas changé; il s'est même aggravé.

« Les sociétés savantes, sociétés de littérature, arts et agriculture, sont bien nombreuses, il y en a dans chaque ville; mais je m'afflige, depuis quelques années, de leurs tendances pratiques et matérielles. Il s'agit, dans leurs mémoires, uniquement de drainage, d'oïdium, de cristallisation du sucre et de statistique; la littérature, l'art et l'archéologie en sont, pour ainsi dire, exclus. Il y a cependant deux exceptions éclatantes, deux

villes qui développent la culture des arts et se font centres : Lyon et Metz. Deux artistes, Saint-Jean et Maréchal, ont fait école dans ces villes, bien préparées d'ailleurs par leur passé. Comme ces percées dans la forêt qui montrent le ciel et indiquent l'issue, ces efforts déjà couronnés de succès montrent nos chances dans l'avenir.

« Organisation générale des musées de province.—Classement et mode d'administration variable suivant les circonstances et les localités ; règlement et catalogues uniformes.—Chaque chef-lieu de département et toute ville importante aura son musée comme auxiliaire de son école de dessin. — Édifice propre à un musée. — Le professeur de l'école de dessin est le conservateur naturel du musée. Une société des arts est chargée de son administration. — Elle se recrute par l'élection. — Sa mission est de stimuler les dons et donations des particuliers, de provoquer les allocations municipales et départementales, d'intéresser l'État aux efforts de la localité ; elle cherche les moyens d'aviver et de toujours entretenir l'intérêt et la curiosité par diverses combinaisons prises dans les goûts du pays et dans ses ressources. — Expositions annuelles. — Expositions accidentelles d'objets d'art envoyés par le gouvernement, prêtés par les particuliers, reçus en don des habitants et des artistes du pays, ou acquis sur les fonds du musée. — Ainsi organisé, administré, enrichi, le musée de province ne serait plus une catacombe ignorée des habitants, et que les voyageurs visitent de loin en loin quand on parvient à en trouver la clef ; ce serait le Louvre de chaque ville, une gloire de la localité, et la plus instructive promenade du dimanche...

« L'inventaire général de la richesse des musées de province est un travail indispensable. Pour être fait d'une manière logique, méthodique et pratique à la fois, il devrait être exécuté par la même personne, ou par deux personnes procédant de concert. En trois années, cette entreprise peut être terminée, et il sera facile de trouver un érudit, connaisseur en peinture et en sculpture, un archéologue versé dans l'étude des antiquités nationales et romaines, qui seront heureux de se charger d'un travail aussi utile et de nature à leur faire autant d'honneur. Charger les conservateurs des musées ou les érudits locaux de ce soin, c'est recommencer la tour de Babel ; car rien ne serait plus disparate, plus incohérent, plus incompréhensible que ces inventaires, fussent-ils dressés tous sur le modèle le plus uniforme et le mieux préparé. Charger même plusieurs personnes d'exécuter ce travail par groupes de départements serait lui ôter sa valeur d'ensemble, le mérite des appréciations comparatives et le poids des jugements appuyés sur l'inspection générale. De cette étude

approfondie de toutes nos richesses résulterait aussi, pour l'administration centrale, une connaissance exacte des besoins de chaque localité, du goût des arts qui s'y manifeste, des ressources que les collections offrent à l'étude du dessin, des efforts enfin que les administrations locales font pour se rendre dignes de la bienveillance et du concours du gouvernement. Le catalogue serait imprimé dans la localité, et ces publications, toutes d'un même format, auraient l'avantage d'être pour leurs auteurs une satisfaction d'amour-propre et un stimulant pour la continuation de leur entreprise, d'être pour les conservateurs une constatation officielle de l'état de la collection, et de devenir pour le public, dans son ensemble, une collection d'une grande utilité, isolément, un guide, un sujet de discussion, de critique, toutes choses excellentes pour éveiller l'attention et ranimer le goût des arts. »

⁂ La *Revue universelle des Arts* a reproduit sans commentaires, et comme document, quelques lignes d'un livre de voyage, publié à Bruxelles, relatives à un *Christ en croix*, qui orne l'église Saint-Aubin, à Namur.

Le feuilletoniste du *Télégraphe*, journal publié à Bruxelles, nous met en demeure de « provoquer des recherches » pour établir décidément si le *Christ* de Namur est un original de Van Dyck. Voici la réclamation du *Télégraphe*, qui intéresse aussi un écrivain français, M. Mornand, auteur d'un Guide en Belgique, ancien rédacteur de l'*Illustration*, et aujourd'hui, à ce que nous croyons, rédacteur en chef du *Courrier de Paris :*

« Quelques *guides*, notamment celui de M. Mornand et l'ouvrage intitulé *En Ardennes*, tendent à accréditer une erreur au sujet d'un soi-disant tableau de Van Dyck que l'on voit à l'église de Saint-Aubin, à Namur. Ce tableau représente le *Christ en croix*, et, quel que soit mon désir de conserver à cette toile la réputation qui lui a été faite, je crois devoir donner ici les raisons pour lesquelles il faut bien finir par reconnaître que cette œuvre, attribuée au grand peintre anversois, n'est pas *sortie de sa palette*.

« D'après la tradition, ce *Christ en croix* ornait jadis le maître-autel de l'église des Récollectines, à Namur ; il avait été donné à l'église de ce couvent par la famille de Nassau, en mémoire d'une comtesse de ce nom, dont cette église fut le lieu de sépulture à la fin du XVIIe siècle ou au commencement du XVIIIe.

« L'église des Récollets à Lille possédait aussi, selon Descamps (*Voyage en Flandre*), un *Christ en croix*, incontestablement peint par

Van Dyck. Or, il résulte d'une comparaison faite entre le Christ de Saint-Aubin et celui de Lille, actuellement au musée de cette ville, que ces deux tableaux sont exactement semblables, *à l'exception toutefois* que, dans celui de Lille, figure un personnage qui ne se voit pas dans celui de Namur. Si l'on compare maintenant le coloris clair et argentin du Christ de Lille au ton lourd et noir de celui de Namur, si l'on veut analyser les parties défectueuses de ce dernier tableau, telles que le fond et le terrain du premier plan, on sera convaincu que c'est évidemment une copie du Christ de Lille; mais, il faut l'avouer, cette copie n'est pas dépourvue de qualités transcendantes, qui sont particulièrement remarquables dans le torse du Christ et dans les vêtements de la Madeleine agenouillée au pied de la croix.

« L'excellent recueil qui se publie à Bruxelles sous le titre de *Revue universelle des Arts*, a contribué à propager l'erreur que nous venons de signaler, en insérant, tome III, p. 478, un extrait du livre intitulé : *En Ardennes*, qui se rapporte au tableau dont nous nous occupons. Peut-être que cette Revue, en insérant la présente note dans ses colonnes, provoquerait des recherches dont le résultat fixerait désormais l'état de la question. »

Nous connaissons, en effet, au Musée de Lille, le *Christ en croix*, de Van Dyck, lequel a été gravé plusieurs fois. Même, si nous avons bonne mémoire, la Médée, de M. Eugène Delacroix, est placée entre ce Van Dyck et un Rubens, et (par parenthèse) elle s'y soutient honorablement. L'originalité de ce Van Dyck est, bien entendu, hors de toute discussion. Quant à celui de Namur, qui *offre des variantes*, qui fut donné, *à la fin du* XVIIe *siècle*, par *la famille de Nassau*, au couvent de Namur, et qui a des *qualités transcendantes*, pourquoi ne serait-ce pas une répétition de Van Dyck lui-même, ou de ses collaborateurs, dans son atelier? Autant que nous nous rappelons le *Christ* de Namur, il n'a aucun caractère de copie, surtout dans les fonds, qui sont peints avec une liberté magistrale, par grands plans, et par frottis dans les ombres. Peut-être irons-nous le revoir pour en dire notre avis particulier.

Mais, en attendant, nous faisons droit à la réclamation du *Télégraphe*, et nous provoquons aussi, de la part des connaisseurs en peinture, tout éclaircissement possible sur ce tableau attribué à Van Dyck.

⁂ Nous avons déjà emprunté aux OEuvres de Frédéric le Grand quelques passages de sa correspondance avec le comte de Rottembourg et avec d'Alembert.

Voici d'autres extraits de la correspondance de Frédéric avec Voltaire et avec le marquis d'Argens.

Voltaire à Frédéric.

« Ferney, 4 mai 1770.

« . . . M. Hennin, résident de France à Genève, a le tableau des Trois Grâces, de Vanloo, haut de six pieds, avec des bordures. Il le veut vendre onze mille livres ; voilà tout ce que j'en sais. Il était destiné pour le feu roi de Pologne . . . »

Frédéric à Voltaire.

« Charlottenbourg, 24 mai 1770.

« . . . Vous me parlez de tableaux suisses ; mais je n'en achète plus depuis que je paye des subsides. Il faut savoir prescrire des bornes à ses goûts comme à ses passions... »

Voltaire à Frédéric.

« Ferney, 8 juin 1770.

« . . . Je vois que vous ne voulez pas des Trois Grâces de M. Hennin ; celles qui vous inspirent quand vous écrivez sont beaucoup plus grâces... »

Le marquis d'Argens à Frédéric.

« Berlin, 9 avril 1760.

« . . . J'ai exécuté la commission que vous m'avez donnée, Sire, pour les tableaux de M. Gotzkowsky. Il a assemblé depuis trois ans une collection superbe de tableaux de Charles Maratte, Ciro Ferri, Titien, etc.; il a un Corrége et un admirable Titien. Mais tout cela n'est rien en comparaison d'un Raphaël qu'il a acheté à Rome, et qu'il a trouvé le secret, avec de l'argent, de faire sortir en contrebande ; car, comme c'est sans doute le plus beau tableau qu'ait fait Raphaël, on n'aurait jamais consenti à le laisser sortir de Rome. Le sujet est très-gracieux : c'est Lot que ses deux filles enivrent (1). Elles sont à demi nues, mieux colorées que si elles étaient peintes du Corrége, et dessinées de la plus grande manière de Raphaël. Enfin, pour moi, j'avoue que je n'ai jamais rien vu de si beau. Cela me paraît préférable à la Sainte Famille de Raphaël, qui est le principal tableau du roi de France. Vous verrez, Sire, si j'ai tort de louer si fort ce morceau, lorsque le bonheur de vos

(1) Ce tableau n'est pas l'ouvrage de Raphaël Sanzio, mais de Frans de Vrient, appelé communément Frans Floris, ou le Raphaël de Flandre, et mort en 1570. (*Note des éditeurs.*)

peuples vous ramènera content et heureux dans votre capitale. J'oubliais de dire à V. M. que ce tableau est à peu près de la grandeur de la Léda du Corrége. Quant au prix des tableaux, je ne puis rien en dire à V. M., parce que M. Gotzkowsky m'a dit qu'il fallait qu'auparavant elle vît les tableaux ; et je crois qu'il a raison, parce que tel tableau vous paraîtrait bon marché, qui serait cher, s'il ne vous plaisait pas lorsque vous le verriez, et tel autre vous semblerait d'un trop grand prix, que vous ne trouveriez pas cher après l'avoir vu. D'ailleurs, j'ai jugé, par le prix de plusieurs tableaux dont je me suis informé, que ce qu'on en demandait n'était point exorbitant . . . »

Frédéric au marquis d'Argens.

« Freyberg, 13 avril 1760

« . . . Quant aux tableaux de Gotzkowsky, je ne sais si je les verrai de ma vie. C'était une folle envie qui m'avait pris de vous demander après ces précieuses bagatelles ; mais voici les convulsions de l'inquiétude qui commencent à devenir si violentes, que la pensée des tableaux n'aura de longtemps aucune place dans mon esprit . . . »

Du même au même.

« Schlettau près Meisen, 14 mai 1760.

« . . . J'ai vu la liste des tableaux, dont je me suis amusé un moment ; pour que la collection fût complète, il y faudrait un beau Corrége, un beau Jules Romain, un Jordanus italien (1) . . . »

⁂ Il paraîtrait que les nations du continent sont un peu jalouses de l'incomparable exhibition que l'Angleterre vient d'ouvrir à Manchester, et où sont réunis une partie des *trésors d'art* conquis par la *bonne fortune* de l'aristocratie britannique. Plusieurs journaux, en effet, insinuent que l'exhibition de Manchester est assez vulgaire, et qu'il n'y a rien à y apprendre. La vérité est que jamais, en aucun pays et en aucun temps, on n'a rassemblé de pareilles merveilles, provenant de collections particulières. Il n'y a même guère de musées qui soient aussi riches, non-seulement en maîtres anciens, mais en objets de curiosité, du Moyen-âge et de la Renaissance, en miniatures, en gravures, etc. Nous ne parlons pas de l'école anglaise, qui est là, au grand complet, depuis son origine, avec

(1) Le roi veut sans doute parler du peintre napolitain Luc Giordano, qu'il appelle *italien* pour le distinguer du peintre flamand Jordaens.

(*Note des éditeurs.*)

ses maîtres principaux, Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Wilson, Constable, Lawrence, Wilkie, Turner, etc.

Parmi les maîtres anciens, il y en a beaucoup de peu connus, surtout dans les maîtres primitifs; beaucoup d'autres, en exemplaires d'une rare qualité. Ainsi, chez les Italiens primitifs, Cimabue, Giotto, Orcagna, Angelico da Fiesole, Masaccio, etc.; chez les Allemands, Stephan, le maître de Cologne; Martin Schön, Wohlgemüth, Cranach, Albert Dürer, Holbein, etc.; chez les Flamands, Van Eyck, Memling, Rogier Van der Weyden, Van der Meire, Van der Goes, Quintin Matsys, Mabuse, Van Orley, etc.; chez les Hollandais, Lucas de Leyde, Cornelisz, etc. Parmi les maîtres postérieurs, plusieurs, comme Velasquez et Murillo, chez les Espagnols; Rubens et Van Dyck, chez les Flamands; Hobbema, Ruysdael, Cuyp, chez les Hollandais; Poussin, Claude, Watteau, chez les Français, et bien d'autres, sont plus brillants à Manchester qu'au Louvre et que dans la plupart des galeries publiques de l'Europe.

C'est une occasion unique de voir des tableaux qui rentreront, après l'exhibition, dans les citadelles de la propriété privée. Les véritables amateurs devraient en profiter, à la fois pour leur plaisir et pour leur instruction.

Peut-être la Revue donnera-t-elle dans ses prochains numéros un compte-rendu de ce meeting fantastique.

⁂ On lit dans le recueil des poésies de Charles Fontaine, publiées en 1552, une pièce de vers, laquelle, faute d'avoir été comprise, a causé bien de l'embarras aux personnes qui s'occupent de l'histoire de l'art. Voici cette pièce :

A son compere Jan Vasis, dict Jan de Paris.

Jan de Paris, peintre d'un Roy de France,
Ne peignoit point les gens si bien au vif,
Qu'à noz neveuz je feray demonstrance
De ton pourtraict entierement naïf :
J'animeray par mon art sensitif
De toy, ami et compere, l'image,
Au doux pinceau que j'ay eu en partage,
Mieux que ne fit Apelles sa Venus,
De qui les traitz jusqu'au jour de nostre aage
(O trop foible art) ne sont ja parvenus.

L'abbé Goujet, dans sa *Bibliothèque française*, avait signalé cette pièce de vers, comme étant adressée au célèbre Jean de Paris, peintre du roi.

Or, ce Jean de Paris a toujours été cité sous le nom de Jean Perreal, qui était probablement lyonnais plutôt que parisien. Il résultait donc, des vers de Charles Fontaine mal lus et mal interprétés, que le véritable nom de Jean de Paris n'était pas Jean Perreal, mais Jean Vasis. La pièce de vers en question ne dit rien de cela : elle est adressée à un certain Jean Vasis, compère de Charles Fontaine, qui se vante de le peindre *en rimes* mieux que le fameux Jean de Paris ne le peindrait *au vif* avec le pinceau. Le surnom de Jean de Paris était seulement commun à Jean Perreal et à Jean Vasis.

Nous avons à ce sujet recherché dans les notes manuscrites de M. J. Du Seigneur, tout ce qu'elles peuvent nous fournir sur le peintre Jean de Paris. Voici l'extrait de ces notes :

« M. de Laborde, *Renaiss. des Arts*, t. Ier, p. 182 : « 1496. Charles VIII étant à Lyon écouta la prière des artistes de cette ville — sollicitant du roi la confirmation de leurs statuts. En tête de ces artistes figure un *Jehan de Paris* (mort vers 1528)... » Et en note : « Le XXVIe rondeau de Clément Marot prouve l'identité de Jean Perreal dit de Paris, et de Jean de Paris, peintre de Lyon. Il est adressé : *aux Amis et Sœurs* de feu *Claude* Perreal, Lyonnais. »

« Voir aussi la note de la page 185 : « Il a fait les figures des lettres I et K du 46e feuillet de l'ouvrage connu sous le titre de *Champfleury*, publié par Geoffroy Tory, libraire, qui dit lui-même : « que j'ay faicte après « celle que ung myen seigneur et bon amy *Jehan Perreal*, autrement dict « Jehan de Paris, varlet de chambre et excellent peinctre des roys Charles « VIIIe, Loys douziesme et François premier de ce nom, m'a communi- « quée et baillée moult bien pourtraicté de sa main. » — Voir dans le même vol. les pages 185-186.

« Voir les *Analectes historiques* de M. Le Glay (1838), suivant lequel Jean de Paris aurait travaillé avec les neveux de Michel Coulomb : « *Faicte de la main de maistre Jehan Perreal de Paris, painctre et varlet de chambre du Roy.* »

« Voir encore les pages 188, 190, 191, du Ier vol. de la *Renaiss. des Arts.*

« M. de Laborde trouve un autre *Jean de Paris*, travaillant pour le roi, à Fontainebleau, de 1533 à 1540, à raison de 20 *sous par jour*.

« Il y a encore un Jehan de Paris (est-ce le même ?) travaillant aux patrons des pièces d'orfévrerie destinées à Louis XII à l'occasion de son entrée à Bourges. »

M. Du Seigneur n'a pas connu la mention que Marguerite de Navarre a

faite de ce peintre de François, dans une nouvelle de la quatrième journée de l'*Heptameron.* A l'occasion de ce passage : « Le roy envoya son painctre nommé Jean de Paris pour luy rapporter cette dame au vif, » M. Leroux de Lincy a consacré une notice à Jean Perreal, dans les éclaircissements de son excellente édition de l'*Heptameron;* il cite aussi l'admirable livre de M. de Laborde sur la Renaissance des Arts à la cour de France, et il rappelle que Jean de Paris fut chargé de diriger les travaux de peinture et de décoration funèbre aux funérailles de Philibert, duc de Savoie, en 1509, et à celles de Louis XII, en 1515.

Jean Le Maire de Belges, qui était, comme Clément Marot, l'ami particulier de Jean Perreal, a fait un pompeux éloge de ce *second Zeuxis ou Apelles en peinture*, dans la *Légende des Vénitiens.* On voit, dans le curieux extrait publié par M. Leroux de Lincy, que Jean de Paris n'était pas simplement un peintre de portraits, mais qu'il peignait des batailles et des paysages, avec un art « dont il surpasse aujourd'hui tous les citramontains. » Dans un autre ouvrage, *le Temple d'honneur et de vertu*, composé en 1504, Jean Le Maire dit : « qu'il l'a écrit par l'impulsion exhortatoire de Jehan de Paris, painctre du roy, qui par le bénéfice de sa main heureuse a mérité envers les rois et princes estre estimé un second Appelles. »

Enfin, dans l'État des officiers et domestiques de la maison de Paris, dressé en 1523, « Jean de Paris, paintre, » est placé, à côté de « Jehan Clouet, aussi paintre, » dans la liste des *valletz de garderobe*, avec une pension de deux cent quarante livres.

⁂ Aujourd'hui que l'on réunit avec soin tous les matériaux de l'histoire des artistes, nous croyons utile d'extraire deux listes publiées dans l'*Essai sur l'almanach général d'indication d'adresse personnelle et domicile fixe des six corps arts et métiers* (par Roze de Chantoiseau). Paris, Ve Duchesne, 1769, in-8°. Tous les noms insérés dans ces listes ne sont pas connus, et quelques-uns appartiennent sans doute à des artisans plutôt qu'à des artistes ; mais l'historien choisira.

Peintres et dessinateurs de la ville et fauxbourgs de Paris.

Noms et surnoms.	Domicile actuel.	Enseignes et annecdotes particulières.
—	—	—
MM. Advenier.	Rue de Grenelle St Honoré.	Dessinateur des manufactures de velours de Lyon, pour étoffes de soie, etc.
Alet.	Au Luxembourg.	Pour l'histoire.
Aubert.	Rue de l'Université.	Sculpteur en bois pour les meubles.
Babel.	Rue neuve St-Eustache.	Sculpteur en bois.

Biquet.	Faubourg St-Denis.	A l'Opéra.
Blondel.	Rue Transnonain.	Peintre pour les bâtiments du prince de Clermont.
Brancour.	Rue de Limoge.	En bâtiments.
Chevalier.	Rue du Four.	En portraits.
Chevalier.	Sur le boulevard.	Fait le marbre de composition.
Crespin.	Dans la Cité.	Pour le paysage.
Girardin.	Faubourg St-Germain.	Pour les équipages du prince de Condé.
Gayer.	Rue Poissonnière.	Pour l'ornément et décoration de l'Opéra.
Lacour.	Rue St-Séverin.	Pour les bâtiments du prince de Condé.
Lassuer.	Rue neuve St-Martin.	En bâtiments.
Leme.	Rue St-Martin.	Pour les équipages.
Lequay.	Rue de Montmorency.	Pour les bâtiments du prince de Conti.
Magny.	Rue du Gros Chenet.	Pour les équipages.
Marchand.	Rue des Fossés du Temple.	Pour les équipages.
Martin.	Faubourg St-Martin.	Pour les voitures.
Martin.	Faubourg St-Denis.	Pour les voitures.
Pinaud.	Rue Notre-Dame.	Sculpteur en bois.
Vincent.	Faubourg St-Denis.	Pour les équipages du roi.

*** On trouve dans le *Bulletin du Bibliophile* (livraison de mars) une curieuse indication que fournit à l'histoire un ouvrage d'art :

« M. le comte Horace de Vielcastel, conservateur du Musée des souverains, au Louvre, nous communique un renseignement précieux pour l'histoire. On sait que la date de la mort du surintendant Fouquet est restée inconnue. Gourville, Bussy-Rabutin, madame de Sévigné, etc., ne s'accordent pas même sur le lieu où mourut le prisonnier de Pignerol. Voyez, à ce sujet, les dissertations de Paroletti, de Walckenaer, de l'auteur de *l'Homme au masque de fer*, etc. M. de Vielcastel possède, dans son cabinet, un petit portrait ovale, peint à l'huile sur panneau vers le milieu du XVIIe siècle, dans le genre miniature, par un peintre hollandais de l'école de Metsu. Ce portrait, qui conserve encore son cadre contemporain, offre, par derrière, cette note, écrite à deux époques différentes ; les premiers mots : M. FOUQUET JEUNE sont évidemment plus anciens que les détails qui suivent : *Nicolas, marquis de Belle-Isle, né à Paris en* 1615, *fut maître des requêtes à* 20 *ans, procureur-général du Parlement à* 35 *et surintendant des finances à* 38 *ans, fut disgracié en* 1661 *et renfermé au château de Pignerol le* 20 *décembre* 1664. *Il mourut à Paris, le* 22 *mars* 1680, *âgé de* 65 *ans.* »

La note, inscrite derrière le portrait, a beaucoup d'analogie avec l'article *Foucquet*, dans le *Dictionnaire de Moreri*, article qui fut certainement rédigé d'après des documents authentiques, que l'auteur désigne sous le titre de *Mémoires du temps*. Cependant le Dictionnaire ne constate pas le lieu de la mort, et fixe cette mort à la date du 22 mars. Ce petit portrait, sur lequel Nicolas Fouquet est appelé *M. Fouquet jeune,* parce qu'il avait cinq frères et six sœurs, paraît être antérieur à l'époque où le per-

sonnage peint était surintendant des finances. Il y avait alors à la cour le vieux Juste Van Egmont, qui peignait dans la manière de Metsu et qui faisait beaucoup de portraits.

⁂ En 1611, les religieuses de l'abbaye de Montmartre faisant exécuter des travaux pour agrandir leur chapelle, on découvrit dans les fondements une cave de construction romaine, dans laquelle plusieurs personnes descendirent et dressèrent un procès-verbal qui est imprimé dans l'Histoire de l'abbaye de Saint-Martin des Champs (*Monasterii regalis S. Martini de Campis paris. ordinis cluniacensis Historia*, per Martinum Marrier. Paris, ap. Seb. Cramoisy, 1636, in-4, p. 322). Dans ce procès-verbal on trouve les noms d'un architecte et d'un peintre qui furent requis par François du Bray, receveur et procureur des dames du couvent de Montmartre : « Maistre Jean Gobelin, maître maçon, demeurant à Paris, rue et paroisse S. Paul, et Adam Boissart, peintre et sculpteur, demeurant à Paris, rue Pavée, paroisse S. Sauveur, à l'Image S. Nicolas. »

Nous n'avons pas trouvé de renseignements sur l'architecte Jean Gobelin ni sur le peintre Adam Boissart, mais il est à peu près certain que ce dernier était de la famille des Boissard, qui comptait vers cette époque plusieurs habiles graveurs. On peut le supposer fils de Jean-Jacques Boissard, mort à Metz en 1598, plutôt que Robert Boissard, né à Valence en 1590.

⁂ Toujours d'intéressantes trouvailles de sculptures antiques, en Algérie : à Philippeville, on vient de découvrir un fort beau tombeau taillé, dans un seul bloc de marbre blanc, de 2 mètres de long et de 40 cent., sur les quatre faces.

Sur ce tombeau, rien n'est écrit; mais, à la face antérieure, dans un encadrement en relief partagé par un arbre en pied, se trouvent, à droite et à gauche, deux sujets également en relief et parfaitement dessinés.

Le premier représente un cavalier dont le cheval est lancé au galop; sur ce même plan, un lièvre fuit devant deux chiens, qui lui donnent la chasse; au-dessus, sur un petit plan à part, se trouve une chèvre broutant les feuilles de l'arbre qui limite ce tableau.

Le second sujet représente un pasteur dans l'attitude de la parole, assis, la houlette à la main. Deux bœufs, un cheval, sont à ses pieds; son chien est devant lui et semble écouter ce qu'il dit. Au-dessus de ce premier plan, et sur trois petits plans séparés, se trouvent une chèvre, debout, les pieds de devant appuyés sur l'arbre, où, comme celle du

premier tableau, elle semble chercher sa nourriture; puis deux brebis. En arrière du pasteur, est également dessinée en relief une petite hutte, dont la porte livre passage à une femme qui porte sur la tête une corbeille ronde sur laquelle se trouvent des fruits.

Le costume du cavalier et celui du pasteur sont à peu près identiques; ils se composent d'une tunique arrivant jusqu'aux genoux. Le cavalier porte sur l'épaule un manteau court, flottant au vent; il est imberbe, tandis que le pasteur a la barbe longue.

Ce magnifique tombeau, dont l'ensemble est réellement remarquable, a été déposé dans le jardin de la bibliothèque militaire, à côté de celui de *Vandia Procula*, découvert en 1851.

⁂ L'empereur de Russie a fait l'acquisition de la belle collection de monnaies de feu le comte de Perowsky, et il l'a jointe au Cabinet numismatique de l'Ermitage. Cette collection comprend quelques milliers de médailles et de monnaies de la Grèce, de Rome, de l'Orient et du Moyen-âge; notamment un choix précieux de monnaies bactriennes et du royaume indou-scythique des Sassanides et des Samanides, et une belle série de monnaies d'or, d'argent et de bronze, des rois du Bosphore.

⁂ L'académie de Mâcon vient de mettre au concours pour 1858 la question suivante :

Quelle a été sur l'art de leur époque la part d'influence des deux peintres Mâconnois, Greuze et Prud'hon? Une étude biographique devra être jointe aux mémoires.

⁂ Les œuvres de David d'Angers sont publiées en lithographie, par M. Eugène Marc, son élève; six séries de 25 planches, chez Haro, éditeur. La 1re série a paru et contient les bustes de Chateaubriand, de Gœthe, de Lamennais, de Béranger; les médaillons de Germain Pilon, de madame Rolland, de Rouget de Lisle et de quelques autres. Cette publication aura sans doute un grand succès; car David d'Angers a été un des plus habiles statuaires du XIXe siècle, et, de plus, ses œuvres, en général, ont été consacrées à des sujets populaires.

⁂ M. Aubert, premier grand prix de Rome en 1845, qui s'est fait connaître par ses lithographies de la *Vénus* de M. Gleyre, et des charmantes compositions de M. Hamon, le pseudo-grec, a réuni en un bel album les calques des peintures trouvées à Herculanum et à Pompéi.

Il a eu le bon goût de respecter religieusement ces fidèles empreintes ; il n'a pas, comme tant d'autres, jugé nécessaire de faire des retouches maladroites, sur ces débris précieux d'une époque incomparable.

⁂ On nous écrit de Nancy que M. Meaume, avocat distingué de cette ville et professeur à l'École forestière, va bientôt faire paraître le catalogue de l'OEuvre de Callot. On sait que M. Meaume a fait une étude toute particulière des travaux de son illustre compatriote. Les amateurs d'estampes attendent depuis longtemps ce catalogue avec impatience. On doit déjà au même auteur plusieurs ouvrages sur les artistes lorrains. La grande perfection que M. Meaume apporte dans ses publications fait désirer plus vivement encore le catalogue dont nous annonçons la prochaine apparition.

⁂ Un graveur bien habile, M. Alphonse Leroy, entreprend aujourd'hui une publication qui promet d'intéresser vivement les vrais amis de l'art. Choisir, dans les collections publiques et particulières, les dessins qui offrent le plus d'attrait et qui en même temps prouvent le plus de science, en donner un *fac-simile* exact et habile, tel est le but de ce jeune graveur, qui a envoyé chaque année au Salon, depuis quelque temps, des travaux analogues. Dans le dessin, mieux peut-être que dans la peinture, l'artiste trouve à s'instruire ; il voit comment les maîtres procédaient, et apprend ainsi lui-même à travailler. Un recueil de *fac-simile* de dessins est donc un livre classique, et celui de M. Leroy peut parfaitement mériter ce titre ; la livraison déjà publiée en est la meilleure preuve. Le texte qui accompagne les planches est fait par M. Reiset, conservateur des dessins au Musée du Louvre. Mieux que personne M. Reiset connaît les dessins ; aussi le texte aura-t-il, nous en sommes convaincu, toute la perfection désirable.

⁂ La vente de la collection de tableaux appartenant à M. le comte Cornelissen avait été annoncée avec un certain bruit et avait attiré beaucoup d'amateurs. « Mais, dit un journal de Bruxelles, quand on eut bien vendu une quantité respectable de tableaux qu'on est convenu par courtoisie d'appeler *estimables*, on apporta sur la table les œuvres convoitées ; là, au grand étonnement des spectateurs, tout fut retiré sous prétexte de mises à prix et de hausses tièdes, bien que le contraire fût pourtant arrivé. Le public s'en alla de mauvaise humeur... »

La vérité est que cette vente n'a été qu'une frime, et que la galerie de

M. Cornelissen demeure intacte. Il s'est seulement débarrassé de tableaux insignifiants et sans aucun intérêt pour les arts. C'est pourquoi nous n'en parlons point à l'article spécialement consacré aux ventes de quelque importance.

⁂ Nous comptons assez sur l'intelligence et les connaissances spéciales de nos lecteurs, pour réparer l'incroyable transposition qui a bouleversé l'article, si curieux et si brillant, que nous avions emprunté, dans notre dernière livraison, au grand ouvrage inédit de M. Feuillet de Conches : *les Apocryphes de la peinture*.

« D'abord, nous écrit-il, une note annoncée comme parlant de la peinture sous Louis XIV et sous Louis XV débute par ce dernier et finit par les peintres Beaubrun, qui ont précédé Le Brun, Mignard, Rigaud et Largillière. Ensuite, en cousant la fin avant le commencement, on met sur le compte de Van Loo ce que j'avais donné à Rigaud. » La copie, en effet, a été complétement bouleversée, et nous demandons grâce à l'auteur, comme à nos lecteurs qui certainement ne le feront pas responsable d'une erreur de chronologie, résultant d'une transposition matérielle. Le cas est moins grave que l'étrange confusion qui a fait prendre, pendant si longtemps, un portrait de Charles V pour le type authentique du portrait de saint Louis!

⁂ M. Simart, sculpteur, membre de l'Institut, vient de mourir, d'une manière bien malheureuse. Il y a quelques jours, il se rendait au jury de l'Exposition. Il était monté sur l'impériale d'un omnibus; arrivé sur la place de Bourgogne, il voulut en descendre, s'embarrassa dans le marchepied, tomba sur le genou et s'y fit quelques excoriations qui prirent bientôt une telle gravité, qu'il fallut lui ouvrir la cuisse, et au bout de trois jours il succomba. Cette mort, aussi regrettable qu'inattendue, est pour l'Institut une perte bien douloureuse.

Pierre-Charles Simart était âgé de 48 ans; il fut élève de MM. Ingres et Pradier; il remporta le prix de Rome en 1833. Il remplaça Pradier à l'Institut en 1852; il lui succéda aussi comme professeur à l'École des Beaux-Arts.

Les œuvres principales de M. Simart sont : les cariatides du grand salon du Louvre; les bas-reliefs de la crypte du tombeau de Napoléon, aux Invalides; la statue de Napoléon, placée au fond de cette crypte. Aux expositions annuelles on a remarqué : Coronis mourante (1831); la Poésie épique et la Philosophie, figures en marbre, destinées à la cham-

bre des Pairs ; un buste de Mme d'Agoult (Daniel Stern) ; Oreste réfugié à l'autel de Pallas ; enfin, on a vu à l'Exposition universelle une Minerve en or et en ivoire, commandée par M. le duc de Luynes.

⁂ Un collectionneur très-distingué, M. le conseiller Kaieman, vient de mourir à Bruxelles. C'était un esprit charmant, plein de tact et de finesse, et grand amateur de gravures et de dessins. Avec une obligeance rare, il mettait à la disposition de tout le monde ses magnifiques collections, et même, lorsqu'une de ses gravures ou un de ses dessins paraissait exciter l'enthousiasme sérieux de quelque jeune peintre peu fortuné, il le lui offrait avec une délicatesse qui rehaussait le mérite du don. La collection de dessins formée par M. Kaieman est due à une circonstance bizarre. Se trouvant un jour à Mons et attendant le départ d'une diligence, il avisa un énorme in-folio au travers du vitrage poudreux d'un fripier. Acheter cet in-folio, qu'il paya 10 ou 12 francs, fut une affaire vite conclue ; la diligence partit, et, pendant le voyage, l'heureux possesseur de l'in-folio mystérieux y découvrit quatre-vingts dessins originaux, de la plus éclatante authenticité. Raphaël, le Corrége, Carlo Dolci, Rubens, etc., avaient là de brillantes et fougueuses esquisses dont la moindre était une merveille. Cette trouvaille fit dormir pendant quelque temps son goût pour les gravures, mais plus tard gravures et dessins marchèrent de front et finirent par constituer une collection précieuse, qui, probablement, va se disperser bientôt au bruit des enchères publiques.

Ventes de tableaux et estampes. — Depuis quelque temps, les ventes de tableaux se multiplient avec une effrayante rapidité. Les commissaires-priseurs n'ont pas assez de salles pour satisfaire à l'impatience des vendeurs. Plusieurs de ces ventes sont absolument insignifiantes ; elles ne se composent que de trois ou quatre tableaux médiocres et de plusieurs centaines d'autres tout à fait mauvais. A l'une d'elles, j'ai vu adjuger six tableaux pour 3 fr. ! et il y a eu pis ! Ce n'est que de loin en loin qu'il apparaît un catalogue qu'on puisse citer.

⁂ Le 27 avril, on a vendu les tableaux modernes formant la collection de M. Gustave Couteaux, de Bruxelles. Cette collection se distinguait par plusieurs beaux tableaux ; celui qui a été adjugé au prix le plus élevé, est l'*Atelier*, de Willems. Il a été vendu 4,200 fr. On y remarquait aussi trois tableaux de Troyon : une *Vache rousse, dévastant un potager*, tableau qu'on avait vu à l'Exposition universelle ; vendu 3,175 fr. ; un *Paysage*

avec animaux, 1,760 fr.; et *l'Abreuvoir*, *effet de matin*, 2,200 fr. Il y avait aussi quatre tableaux de M. Diaz; celui qui s'est le mieux vendu, *Le Rêve*, a été donné pour 390 fr. Les *Environs de Smyrne*, de Decamps, 1,200 fr. *Le Placet*, de M. Baron, 1,205 fr. L'*Étang*, de M. Bodmer, 999 fr. *Les Fêtes du mariage de Henry IV*, par Isabey, 1,090 fr. Un tableau de Léopold Robert, *Buanderie d'un couvent de Rome*, 1,110 fr. *Le Chien et la Mouche*, de Joseph Stevens, 1,200 fr. *Une Partie de musique*, d'Alfred Stevens, 1,000 fr. Un *Soleil couchant*, de Théodore Rousseau, 1,301 fr. Des *Fleurs et Fruits*, de Reekers, 1,005 fr. Enfin, un petit tableau de Meissonnier, *Voyageurs à cheval*, n'a pas dépassé 720 fr. Le catalogue contenait 51 numéros, qui ont produit 35,900 fr.; c'est, en moyenne, 700 fr. par tableau.

⁂ La vente la plus importante de ce mois-ci est celle qu'a faite M. Leroy, expert de Bruxelles. Le 2 mai, il vendait les tableaux provenant de la succession du comte Philippe Vilain XIIII; ces tableaux étaient en petit nombre, mais ils étaient choisis parmi les plus distingués des meilleurs maîtres flamands et hollandais : Van Ostade, Teniers, Gérard Dov, Mieris, Ruysdael, Rubens. Ils avaient leur généalogie. On les avait vus chez le comte de Vence, le duc de Choiseul, M. Van der Meersche, la comtesse Vilain XIIII.

Je citerai d'abord un des plus beaux tableaux de cette vente, *le Repos des voyageurs*, d'Isaac Van Ostade, provenant de la vente du duc de Choiseul-Praslin, en 1793; il a été vendu 14,800 fr. Un *Intérieur*, par Ary de Voys, tableau d'une grande délicatesse de pinceau, 14,000. *La bonne Mère*, chef-d'œuvre de Guillaume Van Mieris, 12,300 fr.; ce tableau a fait partie du cabinet Van der Meersche, vendu à Gand, en 1791. *Vue prise aux environs de Dinant*, par B.-P. Ommeganck, tableau capital du maître, 9,525. Un *Village de Flandres*, par D. Teniers le fils, 6,800 fr. *Le Déjeuner flamand*, du même maître, 4,600. *Le Docteur alchimiste*, encore de Teniers, 4,550. Ces deux derniers tableaux provenaient de la vente du cabinet du comte de Vence, en 1761, où ils ont été vendus ensemble 1,200 livres. Ils ont été gravés l'un et l'autre par Tardieu fils.

Un *Intérieur*, attribué à Gérard Dov, venant du cabinet Van der Meersche, 5,600 fr. Le mot *attribué* n'a pas ici le sens qu'il a ordinairement dans les catalogues : l'expert avertit dans l'avant-propos, que, par la volonté expresse des vendeurs, tous les tableaux sont garantis. Cela a certainement contribué à l'élévation des enchères. *Vue d'un ancien port de Gênes*, de Nicolas Berchem, 4,600 fr. Ce tableau a appartenu au duc

de Choiseul; il a été gravé par Daudet. *Paysage des environs de Harlem* par Jacques Ruysdael, 4,000 fr. *La Colère des buveurs*, par Adrien Van Ostade, 3,600 fr., et *le Plaisir des buveurs*, du même, 3,400 fr. Ces deux tableaux avaient appartenu au comte de Vence, à la vente duquel ils ont été vendus ensemble 260 livres; ils provenaient en dernier lieu du cabinet de M. Van der Meersche. Le *Concert flamand*, par Joseph Van Craesbeke, 3,400 fr. *L'Assomption de la Vierge*, par A. Van der Werf, provenant du cabinet de M. Van der Meersche, 1,200 fr. La *Bohémienne*, de Corneille Bega, 1,000 fr.

Dans les écoles italiennes et espagnoles, on remarquait *Jupiter et Léda*, d'Andrea del Sarto, tableau qui avait orné les cabinets de la reine Christine de Suède, du duc d'Orléans et du prince Lucien; vendu 7,600 fr. *Saint Sébastien*, de Bartolommeo Schidone, 4,500 fr. Un *Portrait d'un sénateur vénitien*, du Titien, 2,800 fr. Le *Portrait d'un patricien de Venise*, par le Bassan, 3,200 fr. Le *Portrait de Philippe IV*, par Velasquez, 3,100 fr.; et le *Portrait du duc d'Olivarès*, par le même, 3,000 fr.

Un supplément à ce catalogue contenait un tableau de Rubens, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, qui a été vendu 3,100 fr.

L'ensemble de la galerie a produit 114,000 fr.

⁂ Il y a peu de ventes de tableaux modernes qui ne renferment quelques tableaux de M. Diaz, sans compter les ventes qui ne sont composées que de ses œuvres; une production si rapide donne une explication satisfaisante du peu de variété qu'on rencontre dans les sujets des tableaux de cet artiste : Nymphes et Amours; l'Amour désarmé; l'Éducation de l'Amour; les Caresses de l'Amour; Amour fidèle, etc. Ajoutez à cela quelques Enfants turcs, puis, de loin en loin, un souvenir de la forêt de Fontainebleau, et vous aurez la liste des sujets de ces tableaux.

Les admirateurs du talent de M. Diaz sont nombreux, et ses détracteurs plus nombreux encore; ceux-ci prétendent qu'il ne sait pas dessiner, que son unique mérite est d'étaler sur ses toiles toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. De part et d'autre il y a exagération. La vérité est que M. Diaz abuse étrangement d'une organisation magnifique, car tout peintre peut dessiner correctement, tandis que celui qui n'est pas coloriste en naissant ne le deviendra jamais.

C'est d'une vente entièrement composée de tableaux de ce maître, que je vais rendre compte. Le catalogue présentait aux amateurs de peinture un attrait particulier. L'habile expert, M. Febvre, ne pouvant dire de chacun de ces tableaux, qu'une seule chose, savoir que la couleur en était brillante,

harmonieuse, et la lumière bien entendue, ce qui, répété douze fois de suite, eût été fastidieux, a eu l'idée de remplacer les éloges par des eaux-fortes de *Charles*, copies des tableaux, sur les dessins de M. Diaz lui-même. Les éloges eussent été certainement critiqués, les eaux-fortes firent plaisir à tout le monde. On retrouve dans ces dessins les *qualités* du maître, quoique je soupçonne le graveur d'avoir, de temps en temps, redressé un bras ou une jambe, ou bien raccourci un buste.

Malgré tout, c'est une bonne fortune qu'un pareil catalogue; il donne une idée suffisamment exacte, au moins de la composition du tableau.

Le premier numéro du catalogue est *l'Oiseau de proie*, composition assez gracieuse, mais un peu gâtée par un massif de rochers destiné à servir de repoussoir aux personnages. On n'y trouvait pas l'harmonie de couleurs qui caractérise les travaux du maître. Ce tableau a été vendu 2,650 fr. N° 2. *Le petit Pêcheur ;* moins bien composé que le précédent, mais d'une couleur plus agréable ; vendu 2,850 fr. N° 3. *La Surprise;* c'est une Nymphe surprise par des Amours; la cuisse de cette nymphe est affreusement dessinée et n'a pas le moindre relief; vendu 3,000 fr. N° 4. *L'Amour désarmé*, 4,700 fr. N° 5. *Les Trois Sœurs ;* tableau beaucoup trop large pour sa hauteur, ce qui fait paraître les têtes des personnages en grande disproportion avec leur corps ; vendu 2,700 fr. N° 6. *L'Éducation de l'Amour ;* la tête de l'Amour cache une partie du bras de Vénus; le dessin de ce qui reste est si mauvais, qu'il serait tout à fait impossible de rattacher la main à la partie visible du bras; vendu 3,500 fr. N° 7. *La Fée aux bijoux;* tableau très-harmonieux de couleur ; 4,000 fr. N° 8. *Les Apprêts de la toilette*. On voit à gauche, appuyé sur son arc, un Amour dont le buste est beaucoup trop petit pour être proportionné au reste du corps; 2,055 fr. N° 9. *L'Amour et Psyché*, tableau très-gracieux, beaucoup moins mal dessiné que les autres, et d'une charmante couleur; vendu 2,800 fr. N° 10. *Persée et Andromède;* très-médiocre académie ; 2,500 fr. N° 11. *Les Caresses de l'Amour*, 3,500 fr. N° 12. *Le Bas-Bréau*, vue prise dans la forêt de Fontainebleau ; il y a, vers la droite, le tronc d'un hêtre, qui est très-beau; le reste est peu de chose; vendu 4,650 fr.

M. le comte de Laborde se plaint, dans son bel ouvrage *De l'Union des Arts et de l'Industrie*, des attitudes des modèles et de leur manque de distinction native; les tableaux de M. Diaz justifient largement ces plaintes. Les têtes de toutes ces Vénus sont de la plus grande vulgarité, et leurs attitudes sans aucune noblesse.

⁎⁎⁎ On a dit plusieurs fois que les ventes de tableaux modernes étaient

souvent fictives, et que les prix de ces ventes n'exprimaient pas la vraie valeur que les amateurs accordaient aux œuvres des artistes de nos jours; voici une vente à laquelle on n'adressera pas le même reproche : elle a été faite avec beaucoup de conscience par l'expert, M. Martin, qui, loin d'annoncer les tableaux avec cette emphase, cette exagération, propres à certains experts, avait soin d'avertir qu'il garantissait tel tableau, mais que tel autre était douteux. M. Martin ne se distingue pas moins par la modération de ses prix de mise sur table, qui dans l'adjudication étaient toujours dépassés de beaucoup; cette méthode me paraît préférable à celle qui est généralement suivie par les experts, lesquels demandent souvent 2,000 fr. d'un tableau qu'ils laissent adjuger à 100 fr.; ayant ainsi l'air de tendre un piége aux acquéreurs. La manière de M. Martin est de meilleur goût et atteint le but plus sûrement.

Un tableau de M. Gerôme, *un Grec*, a été vendu 1,425 fr. Un *Paysage* de M. Troyon, 1,600; un autre *Paysage*, du même, non catalogué, a été vendu 430 fr. M. Diaz était représenté par quatre tableaux : *L'Amour fidèle*, 600 fr. Un *Paysage*, très-supérieur au nº 12 de la vente précédente, ayant toutes les qualités du maître et bien peu de ses défauts, n'a été vendu que 285 fr.; ici la vente est incontestable. *Enfants turcs*, non catalogué, 1,055 fr.—*Les Bords de la Marne*, de M. Théodore Rousseau, ont été vendus 925 fr. *Les Bords de la Loire*, du même, 860 fr. — *Une Jeune femme endormie*, de M. Tassaert, a été adjugée à 390 fr. *Une Baigneuse*, du même, assez jolie de couleur, 430 fr. *Le Coquillage*, du même, tableau gracieux, n'a été vendu que 102 fr. Il valait mieux que cela, mais c'est un tableau qui ne peut être placé que dans une chambre de garçon.

Une esquisse de M. Decamps, *Pirates grecs*, garantie, a été vendue 150 fr. — *Un Tigre*, de M. Delacroix, 325 fr. — *La Visite du médecin*, par M. Fichel, joli petit tableau dans le genre de Meissonnier, 560 fr.—*Napoléon pendant la bataille*, de M. Bellangé, 376 fr. — Un *Paysage avec moutons*, de M. Jules Dupré, 300 fr. — Une *Vue prise à Rotterdam*, de M. Jongkind, 320 fr. — *Le Pré aux Clercs*, de M. Herbsthoffer, 550 fr.— Un tableau très-fini, de M. Lambert, *Pigeons*, n'a été vendu que 160 fr.; il valait certainement plus que cela. — Une *Tête de Vierge* et une *Tête de Bacchante*, de M. Landelle, vendues 500 fr. chacune. Un tableau très-soigné, du même, représentant des Vases et objets précieux de la salle des bijoux du Musée du Louvre, a été vendu 450 fr. — Un dessin à l'encre de Chine, *Moine grec lisant*, de M. Bida, a été payé 200 fr. — Enfin, un tableau de M. Papety, *Daphnis et Chloé*, a été adjugé à 400 fr.

⁂ La vente précédente a été faite le 14 mai. Le même jour, M. Horsin-Déon, expert, a vendu quelques tableaux anciens, venus de Vienne, et qui étaient connus pour avoir passé par des cabinets renommés. Ces tableaux, recouverts de leur vernis primitif, et sans bordure, n'offraient aucune séduction à l'œil et ne pouvaient être achetés que par de vrais connaisseurs; malheureusement pour le vendeur, le nombre des connaisseurs est restreint, et ils sont généralement modestes dans leurs enchères.

Un *Site d'Italie*, de Jean Asselyn, d'une couleur chaude et harmonieuse, a été adjugé à 600 fr. — Le *Pâturage*, par Thierry Van Bergen, 400 fr. — *Paysage italien avec animaux*, par Abraham Begyn, d'une perspective bien entendue, comme tous les tableaux de ce maître, 350 fr. — Une *Chasse au cerf:* Louis XIV, sur un cheval blanc, chasse le cerf, dans les environs de Versailles; par Thierry Maes, 305 fr. — *La Sérénade*, par F. Van Mieris, le jeune, petit tableau d'une couleur admirable et d'un fini précieux, vendu 800 fr. — Un *Paysage avec animaux*, de Louis Robbe, 410 fr. — Enfin, l'école espagnole était représentée par une *Conception de la Vierge*, de Tobar, imitateur souvent heureux de Murillo; ce tableau a été vendu 500 fr.

⁂ Voici encore la vente du cabinet d'un amateur de Bruxelles, M. G. (Grove), dirigée par M. Febvre, expert. Est-ce le désir de mettre à l'épreuve la sincérité des éloges que les touristes parisiens donnaient à leurs tableaux, quand ils obtenaient la permission de les voir, ou bien est-ce le succès de la vente Patureau, qui a décidé les amateurs de Bruxelles à tenter les enchères publiques? Je ne sais.

Le plus beau tableau de la vente de M. G. était un Hobbema. Voici la description qu'en a donnée le propriétaire: « C'est un paysage dans lequel on voit à droite une auberge; à la porte de cette auberge, un voyageur près de sa monture parle à l'hôtelier. A gauche, sur le deuxième plan et dans l'ombre, un village au devant duquel il y a des arbres abattus. Dans le fond, la cathédrale de Harlem. Il y a une route, vivement éclairée par le soleil, qui est d'un bel effet. Ce tableau, qui a été longtemps en Angleterre, est de la première manière d'Hobbema. » Au moment où l'expert a rédigé le catalogue, il n'avait pas encore vu le tableau. Vendu 1,399 fr. (1).

(1) On offre dix fois le prix de cette adjudication, soit 13,999 fr., si c'est un Hobbema, quel qu'il soit. — Mettons que c'était un Van Kessel, un Decker, ou autre.

(*Note de la Rédaction.*)

Un tableau de A. Cuyp, *Canal glacé*, a été vendu 1,000 fr. Une *Vue du canal de Dordrecht*, du même maître, 605 fr. — Quatre tableaux, représentant *les Quatre Saisons*, par Nicolas Berghem, ont été vendus ensemble 2,162 fr. *Le Gué*, par le même, 505 fr. — Un *Intérieur hollandais*, de Pierre de Hoog, 600 fr. — Un *Paysage, avec rivière chargée d'embarcations*, de Salomon Ruysdael, a été adjugé à 590 fr. — *Moutons dans un paysage avec rivière*, par Ommeganck, 345 fr. — Une *Cuisine hollandaise*, par Zorg, 705 fr. — *Un Naufrage*, de Joseph Vernet, 900 fr. — Une *Causerie sur l'herbe*, de Lancret, 300 fr.

Le catalogue se composait de 50 numéros, qui ont produit 14,000 fr. environ.

⁂ Voici quelques prix des estampes de la collection de M. Thibaudeau. En général, les estampes étaient très-ordinaires et de médiocre conservation.

Le Portrait de Gaspard de Coligny, par Amand Jost, 46 fr. — Le *Portrait de Ravaillac*, d'un graveur inconnu, 71 fr. — *Le Jeu des Rois de France*, de della Bella, épreuves avant la lettre, 40 fr. *Le Jeu des Reynes renommées*, du même, épreuves avant la lettre, 34 fr. *Le Jeu des Fables*, épreuves avant la lettre, 80 fr. *Le Jeu de la Géographie*, épreuves avant la lettre, 34 fr. — *Silène monté sur un âne*, par Bonasone, 16 fr. — De Lucas de Leyde : *Adam et Ève fugitifs*, 29 fr. *La Résurrection de Lazare*, 24 fr. *David jouant de la harpe*, 18 fr. *Le Baptême de Jésus-Christ*, 36 fr. 50 c. — D'Albert Dürer : *La Vierge au Singe*, 50 fr. *Saint Eustache*, épreuve restaurée, 76 fr. *L'Effet de la jalousie*, 50 fr. *La Grande Fortune*, 107 fr. — L'OEuvre de Van Ostade, en quarante-trois pièces, 81 fr. — L'OEuvre de Rembrandt : *Portrait de Rembrandt en ovale*, 3e état, 40 fr. *Portrait de Rembrandt tenant un sabre*, 44 fr. *Rembrandt appuyé*, 51 fr. *Rembrandt et sa femme*, 30 fr. *Adam et Ève*, 1er état, 148 fr. *L'Adoration des Bergers*, 2e état, 50 fr. *Le Retour d'Égypte*, belle épreuve, 121 fr. *Jésus-Christ et la Samaritaine*, 76 fr. *Jésus-Christ présenté au peuple*, 2e état, épreuve mal conservée, 76 fr. *L'Ecce Homo*, 3e état, 61 fr. *Les Trois croix*, 3e état, 115 fr. *Jésus-Christ au milieu de ses disciples*, 51 fr. *La Mort de la Vierge*, belle épreuve, 97 fr. *Le Vendeur de mort aux rats*, 2e état, épreuve restaurée, 40 fr. *Mendiants à la porte d'une maison*, 31 fr. *Le Vieillard endormi*, 43 fr. *Vue d'Omval près d'Amsterdam*, 40 fr. *Vue ancienne d'Amsterdam*, 40 fr. *Le Paysage aux Trois arbres*, belle épreuve, 82 fr. *Le Paysage aux Trois chaumières*, 2e état, 120 fr. *Paysage à la Tour carrée*, 2e état, 230 fr. *Le Berger et sa famille*, 41 fr. *Le Bouquet de bois*,

2e état, 76 fr. *Le Paysage à la Tour*, 2e état, 102 fr. *La Chaumière au Grand arbre*, 120 fr. *La Chaumière entourée de planches*, 2e état, 172 fr. *Le Moulin de Rembrandt*, 53 fr. *Renier Ansloo*, 50 fr. *Utenbogaerd*, 2e état, épreuve sur papier du Japon, 153 fr. — De Martin Schôngauer : *Saint Jacques le Majeur*, épreuve ayant souffert, 50 fr. — *Portrait d'Adrien Motmans*, par Cornélis Visscher, 27 fr. — *Portrait de Michel de l'Hôpital*, par Jérôme Wieriex, pièce rare, 30 fr. — On a dit que tout pouvait devenir matière à collection, voici un *Recueil de cartes de visites de personnages connus*, contenant 231 pièces ; il a été vendu 39 fr.

Dans l'école française, on remarquait d'abord plusieurs gravures d'Abraham Bosse. *Le Jardin de la Noblesse françoise*, d'après Saint-Igny, suite de 12 pièces, belles épreuves, a été acheté 100 fr. par M. Thiers. — Un charmant *Portrait de Michel Larcher* a été vendu 40 fr. — *Le Parterre de Nancy*, par Callot, 50 fr. *Le Jeu de boules*, épreuve avant le nom de Callot, 46 fr. — Deux beaux portraits d'Edelinck : *Jean de la Fontaine* et *Étienne d'Aligre ;* vendus 28 fr. chacun. — Le *Portrait du cardinal Mazarin*, par Morin, 25 fr. — Il y avait 106 pièces de Nanteuil, mais de condition très-ordinaire ; c'est le *Portrait de Montpezat de Carbon*, épreuve de premier état, qui a atteint le prix le plus élevé ; il a été vendu 27 fr.

Un très-bel exemplaire de l'OEuvre de Jean Pierre Norblin, composé de 484 pièces, recueil formé par le maître lui-même, a été acheté 500 fr. par M. Guichardot. — *La Nativité*, par F. Poilly, épreuve avant la bordure et les deux anges dans le haut, a été vendue 80 fr. — Différents portraits de madame de Pompadour, et 59 pièces gravées par elle, ont été vendus 72 fr. 50 c. — L'OEuvre de Charlet, en 19 volumes in-4°, dem. rel. maroquin rouge, contenant 511 pièces, a été vendu 100 fr. — L'OEuvre d'Horace Vernet, en 6 vol. in 4°, contenant 136 pièces, 76 fr. — Enfin, le Recueil des Estampes publiées par la chalcographie, en soixante-quinze volumes, dem. rel. maroquin rouge, a été vendu 1,210 fr.

Il faut encore remettre au prochain numéro le catalogue des dessins de la collection de M. Thibaudeau et celui de la vente Marcille, ainsi que le compte rendu de quelques autres ventes.

L'épreuve du compte rendu des ventes, dans le dernier numéro de la Revue, n'a pu être corrigée, et il est resté des fautes assez nombreuses.

J'indiquerai ici les plus grosses, celles qui altèrent le sens de la phrase, ou qui défigurent un nom, m'en rapportant, pour les autres plus légères, au bon sens des lecteurs.

Page 182, ligne 9, au lieu de : fine, un peu dans le genre italien, il faut lire : fait un peu dans le genre italien,

Même page, ligne 28, au lieu de : Voltaire, il faut lire : Volterre.

Même page, ligne 33, au lieu de : Patureau; on trouvera, etc., il faut lire : Patureau, dont on trouvera, etc.

Page 184, ligne 24, il faut ajouter : acheté 15,000 fr. par M. E. Le Roy; M. Patureau l'avait payé 8,000 fr.

Même page, ligne 29, il faut ajouter : acheté 14,500 fr. par M. le marquis de Lagrange; il avait coûté 6,000 fr.

Même page, ligne 30, au lieu de : Meinden Hobbema, il faut lire : Meindert Hobbema.

Page 186, il faut supprimer à Rembrandt le prénom de Paul, qui n'a jamais été le sien.

Page 187, au lieu de : William (qui est un nom anglais) Van de Velde, il faut lire : Willem, qui est le nom hollandais.

Page 189, ligne 24, au lieu de : Petri, il faut lire : Petit.

Page 190, ligne 26, au lieu de : ont été retirés à des prix très-élevés, il faut lire : ont été retirés alors à des prix très-élevés.

Page 191, ligne 8, au lieu de : Balechon; il faut lire : Balechou.

Même page, ligne 14, au lieu de : Ferdinand Bal, il faut lire : Ferdinand Bol, etc., etc.

F.

TOPOGRAPHIE DES VILLES DE LA BELGIQUE

SOUS LA DOMINATION ROMAINE (1).

Les savants ont beaucoup exagéré la splendeur et les beautés architecturales des villes de l'antiquité, de même qu'ils en ont aussi exagéré la grandeur et la population. Il est certain que généralement les villes des anciens le cédaient aux villes modernes, sous le rapport de la régularité, de la largeur des rues et de l'élégance des édifices privés. Ce qui a fait croire à leur beauté, ce sont les ruines de leurs théâtres, de leurs amphithéâtres, de leurs cirques, de leurs thermes, de leurs temples. C'est comme si l'on prétendait juger des villes du Moyen-âge, presque toutes bâties en bois et formant un labyrinthe de rues étroites et tortueuses, par la magnificence de leurs cathédrales, de leurs grandes abbayes, de leurs beffrois, de leurs halles et de leurs hôtels de ville, ou qu'on voulût se former une idée des villes de l'Orient par les superbes mosquées, bazars et caravansérais de l'Indoustan, de la Perse, de Damas, du Caire, de Brousse, de Constantinople, d'Andrinople, etc. Chez les peuples classiques de l'antiquité, Égyptiens, Grecs et Romains, car il est inutile de parler des autres, comme dans l'Europe au Moyen-âge et dans l'Orient, les édifices publics constituaient en quelque sorte le seul ornement des villes, et, à des exceptions près, on semble avoir attaché peu d'importance à la beauté des rues, à l'extérieur des constructions privées, lesquelles cependant contribuent plus que les monuments à la décoration générale d'une ville (2).

(1) M. Schayes, conservateur du Musée d'antiquités de Belgique, a bien voulu nous communiquer ce fragment d'un grand ouvrage qu'il prépare sur *la Belgique et les Pays-Bas avant et pendant la domination romaine*. Une excellente *Histoire de l'architecture* et bien d'autres publications sur l'archéologie et les arts ont déjà classé M. Schayes parmi les archéologues les plus érudits et les plus profonds.

(*Note de la Rédaction.*)

(2) « Les anciens agissaient autrement que les modernes, dans cette partie essentielle des usages sociaux. Il ne paraît pas qu'ils se soient occupés d'embellir les villes par des constructions particulières ; les monuments publics seuls avaient ce

Plusieurs voyageurs ont été frappés de la grande ressemblance qui existe entre les constructions des Orientaux et celles des anciens Grecs et Romains (1). Quelques grands et nobles édifices au

privilége. » (*Encyclopédie populaire*. ARCHÉOLOGIE, par Champollion Figeac, t. Ier, p. 36.)

Mais dans la position de leurs plus beaux monuments mêmes, les anciens paraissent souvent ne s'être que fort peu souciés de l'effet qu'ils produiraient. C'est une observation que fait Castellan au sujet de la villa Adriani, à Tivoli, palais où l'empereur Adrien avait cherché à reproduire les édifices les plus célèbres de l'empire.

« L'objet d'Adrien, dit Castellan, était d'imiter les monuments qu'il avait remarqués, et sans doute fait dessiner, en divers lieux ; il n'y avait, ce me semble, d'autre mérite que celui de les arranger suivant un plan régulier bien entendu, et qui peut produire un ensemble. Mais on ne peut pas même lui accorder cet avantage, ces bâtiments offrent entre eux des disparates choquantes ; des parties droites sont appuyées sur des portions circulaires ; un monument pénètre dans un autre en formant des angles aigus ou obtus ; d'autres sont voisins, et ne sont point parallèles entre eux ; le plan général a plutôt l'air d'un labyrinthe, et le résultat des combinaisons d'un esprit malade, plutôt que d'une tête bien organisée. On dirait enfin que le hasard seul a présidé à tout cet ensemble ; et il en serait ainsi de dessins arrangés d'abord régulièrement sur le bureau d'un architecte et qu'un coup de vent aurait jetés pêle-mêle et dispersés sur le parquet.

« Nous avons déjà remarqué le même désordre dans les édifices de la ville de Pompéi et ailleurs ; mais nulle part il ne nous a tant choqué qu'ici ; que l'on ne dise pas que les inégalités du terrain en ont été la cause, car l'on a eu bien soin, quand il était nécessaire, de le niveler ou de le soutenir sur d'immenses substructions ; que l'on ne croie pas non plus que l'on ait eu en vue l'agrément du coup d'œil, puisqu'on pouvait rendre la composition pittoresque sans y jeter du désordre. » (Castellan, *Lettres sur l'Italie*, t. II, p. 172.)

D'autres voyageurs ont fait des observations analogues sur la disposition irrégulière des monuments de l'acropole d'Athènes.

Les temples et les basiliques du forum de Rome ne produisaient certainement pas un effet qui répondît à leur magnificence. Outre que la place avait un sol inégal et était trop étroite pour sa largeur (630 pieds sur 100 et 110), ces monuments étaient tellement rapprochés les uns des autres qu'on ne jouissait qu'imparfaitement de la vue de leurs colonnades latérales.

Le déblai du *forum* de Trajan, le plus splendide des *forums* impériaux, a fait découvrir que sa colonne monumentale ne se trouvait pas au centre d'une vaste aire, comme on l'avait toujours supposé, d'après nos idées modernes, mais au milieu d'une toute petite cour ou *atrium* où il était impossible de voir les bas-reliefs supérieurs du fût.

(1) « En visitant Pompéi, dit Castellan, j'ai été frappé de la ressemblance de ses constructions avec celles dont l'usage s'est perpétué dans le Levant, et particulièrement chez les Grecs modernes. La ressemblance même était telle avec ce que j'avais déjà vu, que rien ne m'étonnait dans ces ruines, qui me semblaient être celles d'une ville turque, abstraction faite du style de l'architecture des monuments

milieu d'un dédale de ruelles, si étroites, que souvent un chameau a peine à y passer avec sa charge, des maisons très-basses, sans jours sur la rue et ressemblant à de véritables prisons, telles sont en général les villes de l'Orient ; telles doivent avoir été aussi les villes des anciens, d'un aspect aussi triste que monotone.

Jusqu'au règne de Néron, les rues de Rome étaient fort étroites, irrégulières, et bordées de maisons très-élevées, dont les étages supérieurs étaient construits en bois et surplombaient comme dans nos villes du Moyen-âge (1). L'aspect repoussant de la capitale du monde inspira au tyran qui ne reculait devant aucun crime, la pensée coupable de l'anéantir par les flammes, afin d'avoir le

publics, et, si elle eût été habitée par des Orientaux, j'aurais cru qu'elle avait été construite par eux. » (Castellan, *Lettres sur l'Italie*, t. Ier, p. 361.)

Voir aussi Taylor, *Lettres sur les ruines de Pompéi*. Guys, *Voyage littéraire de la Grèce*, t. II. Pananti, *Voyages dans les États barbaresques*, t. II, chap. I.

Surpris de voir dans des villes comme Damas des habitations ornées intérieurement avec la plus grande recherche, tandis que leurs façades ne présentent que des murs nus, beaucoup de voyageurs ont pensé que leurs propriétaires agissaient de la sorte pour mieux cacher leur opulence aux regards avides des pachas, comme si ces derniers n'avaient pas mille moyens de connaître les richesses de leurs administrés. S'ils s'étaient fait une idée juste de l'architecture domestique des anciens, ils ne seraient pas tombés dans une pareille erreur.

(1) Tit. Liv. V. 55. Diod. Sic. XIV, 24, *Romam in montibus positam et convallibus, cœnaculis sublatam atque suspensam, non optimis viis, angustissimis semitis.* (Cicéro *De lege agr.* II.)

« Les anciens quartiers de Rome sur les monts Palatin, Esquilin, Aventin et dans les vallées circonscrites entre ces collines, étaient formés de massifs énormes de maisons coupés par des rues étroites, irrégulières et tortueuses. « *Arctis itineribus hucque et illuc flexis atque enormibus vicis.* » (Dureau de la Malle, *Économie polit des Rom.*, t. Ier, livr. II, chap. Ier.) Voir aussi Maffei, *Verona illustrata,* t. Ier, liv. VII.

Vitruve désapprouve hautement les constructions en bois et les toitures en bardeaux, telles qu'étaient les étages supérieurs des maisons de Rome, à cause du danger qu'elles présentaient pour les incendies : *Velim non inventi essent... ad incendia uti faces parati.* De là les ravages que cet élément destructeur causa si souvent à Rome, et la rapidité avec laquelle la flamme dévora la majeure partie de la ville sous Néron.

Il y a lieu de croire que les maisons de beaucoup de villes du nord de l'Italie étaient entièrement construites en bois. Strabon le dit positivement de Ravenne ; il en était de même de Padoue, lorsqu'elle fut brûlée par les Lombards au vie siècle, et, beaucoup plus tard encore, de Milan et d'autres villes de la Lombardie. On sait que les premières maisons de Venise étaient également construites de matières aussi fragiles.

plaisir de la rebâtir sur un nouveau plan. Tacite assure que beaucoup d'habitants regrettèrent leurs ruelles sombres et infectes, où le jour pénétrait avec peine, parce qu'ils y étaient à l'abri du soleil, qui dardait à plomb sur la tête des passants dans des rues larges et aérées (1).

Syracuse et Agrigente, les villes grecques les plus puissantes et les plus riches de la Sicile, paraissent avoir eu des quartiers qui n'étaient pas mieux bâtis que ceux de Rome (2).

Sardes, capitale de Crésus, roi de Lydie, dont l'opulence est devenue proverbiale, et plus tard la résidence des satrapes persans qui commandaient à l'Asie entière, n'était qu'un amas de cabanes construites en torchis et couvertes en chaume, lorsqu'elle fut brûlée par les Athéniens, l'an 499 avant J.-C. (3).

Il est certain que, sauf quelques exceptions, les villes de la Grèce ne brillaient point par la beauté de leurs rues et de leurs édifices privés, bâtis en bois ou en briques cuites au soleil. Plutarque parle d'Argos comme d'une ville dont les rues étroites et tortueuses étaient pleines de trous, de mares d'eau, et de cloaques ouverts (4). Sparte était un assemblage de plusieurs villages ou hameaux, dont les maisons, conformément aux lois de Lycurgue, n'étaient que des cabanes de bois couvertes en paille.

(1) *Erant tamen qui crederent illam formam salubritati magis conduxisse, quoniam angustiæ itinerum et altitudo tectorum non perindè solis vapore perrumperentur, at nunc patulam latitudinem et nulla umbra defensam graviore æstu candescere.* (Tacit. *Annal.* XV.)

Ce passage prouve évidemment que, dans les climats chauds, comme celui de Rome, on préférait, dans l'antiquité, les rues étroites aux voies larges et régulières; aussi un fragment de la loi des Douze Tables ne fixe-t-elle la largeur des voies publiques qu'à huit pieds et celle des carrefours ou tournants à seize pieds : *Via in porrectum VIII pedes, in anfractum XVI pedes esto* (tit. XI *De viarum latitudine*). La célèbre via Appia n'a que 13 à 14 pieds de largeur, y compris les trottoirs qui lui servent d'accotements.

(2) « On est surpris, dit le comte de Forbin en décrivant les ruines d'Agrigente, de la petitesse des voies publiques, et entre autres de celle qui passait sous la *porta aurea,* au-dessous du temple d'Hercule, et sous celle de Gela. » Et en parlant de Syracuse : « La trace des chars fait suivre l'emplacement des rues qui devaient être aussi incommodes à pied qu'en voiture. Il est démontré que les maisons étaient petites, posées à nu sur le rocher, sans fondations, ni substructions. » (Le comte de Forbin, *Souvenirs de la Sicile,* p. 92 et 122.)

(3) Hérodote, V. 35-55,97-100.

(4) Vie de Pyrrhus.

Athènes même, le centre, la métropole de la civilisation et des arts, n'avait de beau que ses monuments. « En entrant dans cette ville, » écrivait le géographe Dicéarque, quelques années après la mort d'Alexandre, « on peut douter si l'on est réellement à Athènes. Les rues y sont d'une irrégularité frappante ; la ville est mal pourvue d'eau (1) et il n'y existe que des maisons chétives, si l'on en excepte un petit nombre plus commodes que les autres. Ce n'est qu'en arrivant au théâtre, en découvrant le grand temple de Minerve, bâti au sommet de la citadelle, qu'on commence à se reconnaître et à sortir insensiblement de l'incertitude où l'on avait d'abord été jeté par le peu de rapport qu'il y a entre la réalité et l'immense renommée (2). » Ce qui contribuait surtout à défigurer les rues de la capitale de l'Attique, c'est que les escaliers des maisons y étaient construits sur la voie publique et que les différents étages y surplombaient la rue, de manière à intercepter l'air et une partie de la lumière, comme dans nos vieilles maisons en bois, devenues bien rares aujourd'hui (3). Les toits en étaient aussi une des parties les plus défectueuses (4). On peut juger de l'état chétif des habitations, en ce que, dans une ville aussi considérable, les maisons ordinaires ne se vendaient pas au delà de 2,250 francs de notre monnaie, et qu'il y en avait qui valaient à peine 250 francs (5). Il est donc facile de concevoir qu'Athènes n'était rien moins qu'une belle ville ; la splendeur des édifices publics faisait encore ressortir l'aspect repoussant des demeures des citoyens, et ces monuments dans des rues étroites, tortueuses,

(1) Pausanias n'y trouva qu'une seule fontaine, au IIIe siècle de l'ère vulgaire.

(2) Voir, dans les *Geographi græci minores,* les fragments de l'ouvrage de Dicéarque, intitulé : βιος ελλαδος

(3) Aristot. *OEconom*, II. *Polyæni Stratag*. III.

Hippias et Iphicrate avaient conçu le projet de faire disparaître les escaliers donnant sur les rues, mais il ne reçut pas d'exécution.

Le grand nombre d'emplacements non bâtis qui existaient à l'intérieur d'Athènes, contribuaient également à la défigurer. « Nous avons dans Athènes, dit Xénophon, nombre d'emplacements vides qui la déparent ; faisons une loi qui permette aux étrangers d'y bâtir ; adjugeons la propriété du terrain à ceux qui en paraîtront le plus dignes ; ce sera un moyen sûr d'augmenter et surtout d'ennoblir cette classe. » (Xenophontis *Pori,* cap. III.)

(4) Eurip. *Hippolyt.*

(5) Plutarch. *Præcept. connub.* Böckh, *Die Staatshaus-haltung der Athener,* t. Ier, § 72.

et obstruées par des baraques, devaient, malgré leur magnificence, se présenter sous un aspect peu favorable.

Suivant Démosthènes, il n'y avait rien de plus chétif que Pella, capitale de la Macédoine, dont Tite-Live dépeint les environs comme couverts de vastes et profonds marécages (1).

Des villes même d'une construction récente, et des villes très-grandes, très-opulentes, n'étaient ni plus régulières ni mieux bâties que les anciennes; il suffira de citer Antioche et Constantinople. Flavius Joseph rapporte de la première, que, lorsque les habitants révoltés assiégèrent dans son palais le roi Démétrius Nicanor (entre les années 125 et 126), les Juifs qu'il avait à sa solde leur lancèrent tant de traits du haut des créneaux qu'ils les contraignirent à abandonner les maisons voisines et y mirent le feu, qui embrasa en un moment toute la ville, *parce que les maisons étaient fort pressées et n'étaient bâties que de bois* (2).

D'après le tableau que Zosyme et Agathias ont tracé de Constantinople, au v[e] et au vi[e] siècle, la nouvelle capitale de l'empire ne devait pas présenter, dans son intérieur, un aspect plus agréable que le Stamboul des Turcs, tant et si justement décrié sous ce rapport par tous les voyageurs modernes (3). Les rues excessivement étroites étaient bordées de maisons très-hautes, dont les étages bâtis en encorbellement, comme ils le sont encore de nos jours, interceptaient tellement la lumière, qu'à peine pouvait-on,

(1) Demosthen. *Philipp.* Tit. Liv. *Hist. rom.* XLIV, c. 46.

(2) *Hist. des Juifs,* livre XIII, chap. IX, trad. d'Arnauld d'Andilly.

(3) Jérusalem, Tyr et Aradus avaient aussi des rues fort étroites et les deux dernières des maisons très-hautes. Dans la plupart des villes et bourgs de la Décapole et de l'Auranide que Seitzen et Burckhardt découvrirent dans les vingt premières années de ce siècle, les voies publiques étaient tellement rétrécies, qu'elles donnaient à peine passage à un homme ou à une bête de somme. Ces rues sont encore bordées dans beaucoup d'endroits de leurs anciennes maisons construites d'une manière toute particulière. Elles sont bâties avec la plus grande solidité en pierres basaltiques. Une petite porte conduit dans une cour autour de laquelle sont placés les appartements qui ne recevaient le jour que par une porte très-basse au-dessus de laquelle est parfois percée une petite fenêtre. Le plafond de chaque chambre, également en pierre et dont l'élévation dépasse rarement neuf à dix pieds, est porté par un grand arc surbaissé. Les portes étaient formées de grandes dalles qui tournent sur des gonds également de pierre. Un grand nombre de ces maisons doivent remonter à une haute antiquité. (Voir Burckhardt et Buckingham, *Travels in Syria and Palestina.*)

suivant l'expression d'Agathias, apercevoir le ciel en levant la tête (1).

Rien ne saurait donner une idée plus parfaite d'une ville grecque et romaine que Pompéi, ville célèbre de la Campanie, grecque de fondation et colonie romaine. Ensevelie sous une couche épaisse de cendres lors de la grande éruption du Vésuve qui coûta la vie à Pline le naturaliste, l'an 79 de l'ère vulgaire, et rendue à la lumière seize siècles après, cette antique cité, que nous avons parcourue pendant un jour entier, au mois de septembre 1852, offre une image frappante, un tableau fidèle de la vie privée des anciens. Sauf deux ou trois rues voisines du forum, toutes les autres sont des passages étroits dans la plupart desquels une voiture moderne ne pourrait passer; les principales n'ont que 12 à 14 pieds de largeur, y compris les trottoirs; les rues transversales ne mesurent que 6 à 10 pieds. Elles sont bordées de petites boutiques entièrement ouvertes et de maisons qui ne présentent qu'un mur nu, percé d'une porte étroite et çà et là de quelques petites fenêtres carrées, placées à 7 ou 8 pieds de hauteur. Ces édifices ne sont, à de rares exceptions près, que

(1) Pour mettre autant que possible un terme à cet abus, les empereurs Honorius et Arcadius ordonnèrent par un édit de l'an 423, que les étages avancés appelés *mœniana, solaria, parapetasia*, fussent éloignés de 10 à 15 pas de ceux des maisons en face (Cod. théod. XV, 39). L'empereur Zénon décréta qu'ils seraient supportés par des poutres posées en diagonale, comme cela se fait encore actuellement à Constantinople. Il permit de donner aux maisons une hauteur de 100 pieds, tandis qu'Auguste avait défendu d'élever celles de Rome de plus de 60 pieds. Il accorda même des faveurs aux propriétaires qui leur donneraient cette hauteur, disposition qui doit avoir été nécessitée par le peu d'espace libre et la cherté des terrains à bâtir. (H. E. Dirksen, *Das polizei gesetz des kaisers Zeno,* 113.)

Odon de Deuil, historien des croisades, dans la première moitié du XII[e] siècle, dit de Constantinople dans le curieux tableau qu'il trace de cette capitale : « La ville est sale et puante et condamnée sur plusieurs points à des ténèbres perpétuelles. En effet les riches couvrent les voies publiques de leurs constructions, et abandonnent les cloaques et les lieux obscurs aux pauvres et aux étrangers. Là se commettent les meurtres, les brigandages et tous les autres crimes qui recherchent l'obscurité. Comme on vit sans justice dans cette ville, où il y a à peu près autant de seigneurs que d'hommes riches, autant de voleurs que de pauvres, nul scélérat n'éprouve ni crainte, ni sentiment de honte; car le crime n'est jamais puni par la loi, ni jamais commis visiblement et en plein jour, etc. » (*Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France,* éditée par Guizot, t. XXIV, p. 322.) Voir aussi notre notice sur la prise de Constantinople par Mahomet II, dans les *Bulletins de l'Académie de Belgique,* tom. XIX.

des rez-de-chaussée de 10 à 12 pieds d'élévation. L'intérieur des habitations ordinaires ne se composait que de quelques chambres fort petites et sans communication entre elles. Les maisons des gens riches, ornées avec plus de luxe, avaient une cour, ou *atrium,* entourée de colonnes, mais construite aussi dans des proportions exiguës, et bordée de chambres qui ne recevaient le jour que par la porte. L'aspect du forum et des édifices publics dédommageait seul de l'aspect triste et mesquin du reste de la ville. Mais, pour qu'ici encore on ne nous accuse pas de partialité, nous laissons parler un archéologue exclusivement classique, M. Raoul-Rochette, dont nous reproduisons textuellement le discours, lu à la séance publique de l'Académie française, le 24 avril 1829.

« Une illusion qu'on apporte ordinairement à Pompéi, dit ce savant, et qu'on y perd dès le premier coup d'œil, c'est l'idée exagérée qu'on est naturellement disposé à se faire d'une ville antique; habitués que nous sommes à n'étudier les anciens que dans leurs livres et à ne connaître d'eux que leur histoire, nous nous figurons que tout, dans leurs habitations, dans leurs meubles, dans leurs habitudes privées, devait être au niveau de leur caractère et répondre à l'importance de leurs entreprises; en un mot, que tout ce qui était à leur usage devait être grand comme eux-mêmes. C'est une erreur que l'on perd en mettant le pied sur le seuil même de la porte de Pompéi. De là, en effet, la vue pénètre assez avant dans la rue principale, étroite, tortueuse et flanquée des deux côtés de petites boutiques qui occupent presque partout le devant des habitations. On entre dans une de ces maisons qui se ressemblent toutes, dans la variété même de leurs dispositions, par l'extrême petitesse de leurs localités. Ce n'est certainement pas sans peine qu'à ce premier aspect d'une ville antique, on est obligé de se représenter ces Grecs si polis, ou ces Romains si puissants, circulant dans ces rues si étroites, et vivant dans ces maisons si resserrées, qui semblent si peu faites pour leur taille et qui répugnent tant à notre manière d'être (1).

(1) « Lorsqu'on compare, dit le voyageur allemand Greverus, Pompéi avec nos villes modernes, même les plus petites, il ressemble à une ville en miniature. Même les maisons les plus grandes, comme celle de Diomède, n'ont rien d'imposant... Conformément aux habitations, les rues, à l'exception de celle du Forum, sont aussi d'une étroitesse extrême. Déduction faite des trottoirs élevés d'environ un pied et

Il est vrai que les habitants de Pompéi n'étaient proprement ni des Grecs ni des Romains, mais un peu l'un et l'autre, et que, Pompéi n'étant qu'une petite ville de province (1), on ne doit s'attendre à y trouver qu'une image extrêmement réduite de la grande cité; mais, à Rome même, autant qu'on peut en juger d'après les fragments du plan antique conservés au Capitole, et qui présentent beaucoup d'analogie avec les dispositions trouvées à Pompéi, il ne paraît pas que les maisons ou les meubles de la plupart des citoyens fussent en rapport avec les idées qu'expriment ces grands noms de Rome et de Romains (2). C'est ici surtout que l'histoire, mise en présence des monuments, semble offrir une contradiction qui embarrasse, ou du moins un contraste qui étonne. Ainsi, même à Pompéi, du haut de ces murs qui subsistent encore en entier, on se rappelle avec intérêt que ces mêmes murs ont repoussé les assauts de Sylla, du temps de la guerre sociale; mais c'est avec peine qu'en se promenant dans leur enceinte, on se voit obligé de loger sous des maisons si humbles, si étroites, des guerriers qui résistaient aux armes romaines, les citoyens qui luttaient contre la puissance et le génie de Sylla.

demi, il ne leur reste que l'espace indispensable pour le passage d'une voiture. (Greverus, *Reise in Italien*, Bremen, 1840, p. 296.)

(1) C'est à tort que Raoul-Rochette qualifie Pompéi de petite ville de province. Malgré son peu d'étendue, c'était une colonie romaine et une des villes célèbres de l'Italie : *Pompeios celebrem Campaniæ urbem.* (Seneca, *Quæst. natur. c. VI.*) *Et terræ motu celebre Campaniæ oppidum Pompeii magna ex parte corruit.* (Tacit. Annal. XII.) Cicéron, Strabon, Pline, Solin, Columella, Ovide, Paterculus, Stace et Dion Cassius font également mention de Pompeia. Le premier, pour faire voir combien les villes du Latium étaient pauvres et mesquines en comparaison de celles de la Campanie, en nomme six de cette dernière, parmi lesquelles figure Pompéi : *Labicos, Fidenas, Collatium, ipsum hercle Lanuvium, Ariciam, Tusculum, cum Calibus, Theano, Neapoli, Puteolis, Cumis, Pompeüs, Nuceria comparabunt?* (*De Lege agraria,* C. 359.)

Strabon dit que Pompéi était le port et l'arsenal de plusieurs villes de la Campanie. C'était, sans nul doute, une ville peu considérable par rapport à son étendue, car elle mesurait à peine trois quarts de lieue en circuit, mais elle avait cela de commun avec la plupart des villes de l'antiquité.

(2) Il y avait très-peu de meubles dans les maisons de Pompéi. Celle d'une riche famille de Paris ou de Londres en fournirait seule plus qu'on n'en a trouvé jusqu'ici dans toutes les habitations de la partie déblayée de l'antique cité. (Greverus, p. 297.)

« Mêmes contrastes et mêmes sujets d'étonnement à mesure que l'on pénètre dans l'intérieur de la ville. J'ai déjà dit que son étendue, parfaitement connue aujourd'hui, d'après la circonférence de ses murs d'enceinte découverts en 1814, n'excède guère celle de la cour et du jardin des Tuileries. J'ai ajouté qu'à l'heure qu'il est (1829) la cinquième partie est à peine déblayée (1). Cependant on a déjà trouvé à Pompéi un amphithéâtre, deux théâtres, deux places entourées de portiques, un forum, une basilique, des thermes, huit temples, sans compter un grand nombre d'édifices plus ou moins considérables, affectés à des usages publics. A la vérité, la plupart de ces monuments ne sont construits eux-mêmes que sur une bien petite échelle (2)... ; et c'est certainement une chose remarquable qu'il se soit déjà trouvé plus d'édifices publics, toutes proportions gardées, dans cette petite ville antique, qu'il n'y en a dans nos plus grandes cités modernes et à Paris même (3). Il suffit de cette révélation, produite par le premier coup d'œil de Pompéi, pour se convaincre que, chez les anciens, tout était rapporté au public, et que la vie privée était presque entièrement sacrifiée à la vie publique. C'est ce que confirme, du reste, à chaque pas, l'examen des maisons de Pompéi. Ces maisons consistent presque toutes en une ou plusieurs cours découvertes, autour desquelles sont disposés les appartements, mais si resserrés, si obscurs, qu'on se demande presque comment ils pouvaient s'y tenir. Généralement ces chambres n'avaient point de fenêtres et ne recevaient le jour que par la porte ouverte sur le portique; c'est à peine s'il s'y trouvait, dans un espace de quelques pieds carrés, la place nécessaire pour le lit et un ou deux siéges (4) ;

(1) Aujourd'hui un bon tiers de la ville est découvert.

(2) Le plus grand des temples de Pompéi ne passerait aujourd'hui que pour une chapelle. Le forum avait 344 pieds de longueur sur 107 de largeur, mais les colonnes qui formaient ses portiques ne mesuraient que 12 pieds en hauteur.

(3) M. Raoul-Rochette donne ici dans l'exagération. Il serait facile de démontrer qu'il y a autant d'édifices publics, religieux ou civils, dans les villes modernes qu'il y en avait dans celles de l'antiquité, mais ils y sont plus dispersés dans les différents quartiers, tandis que chez les Grecs et les Romains ils était la plupart groupés autour du forum.

(4) Les bâtiments claustraux offrent encore de nos jours une copie plus ou moins exacte des habitations grecques ou romaines. Tout étant immuable dans la vie et les usages du cloître, tel qu'était le plan des premiers monastères bâtis sur le modèle des demeures privées, tel est aussi le plan des cours, cloîtres et cellules

généralement aussi on n'y a trouvé d'autres meubles qu'un lit de bronze, une lampe ou siége de même métal ; en sorte qu'il est bien évident, à la seule inspection de ces réduits, que leurs anciens hôtes ne s'y retiraient que pour dormir, et que la vie des citoyens de Pompéi devait s'écouler presque tout entière sur le forum ou à la basilique, dans les temples ou dans les théâtres; en un mot que les anciens, à Pompéi, comme ailleurs, vivaient toujours en public, toujours dans leurs affaires (1). »

Telle était donc une des grandes et célèbres villes de l'Italie ancienne, située dans la partie la plus florissante et la plus riche de cette belle contrée (2).

des couvents modernes. On sait quel caractère de tristesse et de silence imprimaient jadis à nos villes les sombres murailles de la multitude de ces maisons religieuses qui n'avaient que peu ou point de jours sur la rue. Les habitations des anciens ne différaient de nos couvents que par leurs dimensions proportionnées aux besoins d'une seule famille et exécutées, par conséquent, sur une échelle plus rétrécie.

(1) Lullin de Châteauvieux, dans ses intéressantes *Lettres sur l'Italie,* s'étonne aussi de l'extrême exiguïté des édifices privés des anciens.

Voici comme il s'exprime à cet égard en décrivant les belles rives du golfe de Naples : « L'aspect de ces lieux, si vantés dans l'antiquité, surprend aujourd'hui par la disproportion de leur étendue avec la renommée dont ils ont joui dans les beaux jours de Rome; il semble, en lisant l'histoire de ces temps, que les rivages de Baïes devaient occuper un vaste territoire, pour servir de séjour à tous les Romains fastueux qui se plaisaient à les habiter; mais, en parcourant ces ruines, on s'étonne du peu de place que les anciens destinaient au luxe de leurs demeures, et l'on à peine à le concevoir; ils vivaient presque toujours en plein air et dans leurs jardins; mais ces jardins eux-mêmes n'étaient que des parterres décorés avec soin et singulièrement étroits. L'espace entier qu'occupaient jadis les campagnes de Baïes entrerait sans peine dans un parc médiocre de France ou d'Angleterre.. Notre imagination est tellement habituée à attribuer en tout quelque chose de colossal aux Romains, qu'elle reste confondue de la petitesse presque mesquine de tous les vestiges que le temps nous a conservés d'eux; il faut même les avoir vus pour le croire, tellement on y répugne. Le génie des Romains ne se retrouve pas dans leurs constructions civiles (privées) et religieuses; elles sont artistement finies et symétriquement dessinées, mais il n'y a véritablement de la grandeur que dans les ruines des aqueducs et des amphithéâtres. »

Je ne sais quel auteur moderne a avancé que tous les temples de Rome ancienne, réunis, ne rempliraient pas un espace égal à celui de la basilique de Saint-Pierre avec ses dépendances. Nous avouerons franchement que, comparée à cette église et à nombre de cathédrales gothiques, le Panthéon, qui passait pour une des merveilles et un des temples les plus grandioses de la Rome des Césars, ne nous a fait l'effet que d'une magnifique crypte.

(2) Le voyageur français Caillaud découvrit, non loin de la mer Rouge, une

L'architecte Vitruve, qui vivait sous le règne d'Auguste, dit que, de son temps, les maisons de la Gaule et de l'Espagne étaient construites en torchis et recouvertes de chaume ou de bardeaux de chêne (1). A Marseille même, ville grecque, émule de Rhodes et de Tyr, les couvertures des maisons étaient faites de terre pétrie avec de la paille (2). Les découvertes de constructions gallo-romaines, faites en France depuis un siècle, attestent que, pendant toute la durée de la domination romaine, la généralité des habitations continua à être bâtie de matières aussi fragiles. « On se tromperait beaucoup, dit M. de Gerville, si l'on s'imaginait que nos villes actuelles, avec leurs maisons élevées, contiguës entre elles, compactes, ayant rarement une issue sur le derrière, ou ne possédant que de petites sorties, sont construites sur le modèle des villes romaines de la Gaule occidentale. Le consentement des auteurs, la législation des empereurs, l'extrême rapidité avec

ville grecque du temps des Ptolémées, qu'il prit pour l'ancienne Bérénice. et dont plus de 500 maisons étaient encore sur pied. D'après sa relation, ces maisons devaient avoir une ressemblance frappante avec celles de Pompéi. Construites en pierres sèches, la plupart n'avaient qu'un rez-de-chaussée et ne consistaient qu'en une chambre d'entrée (un *atrium*) communiquant à quatre cabinets. Belzoni, qui alla à la recherche de cette ville, dit n'y avoir vu que 87 petites maisons et un petit temple taillé dans le roc, sur lequel il lut le nom de Bérénice; il croit que c'était une petite ville habitée par les ouvriers d'une mine de smaragdes et pense avoir découvert la vraie Bérénice, célèbre place de commerce, sur les bords de la mer Rouge. Il y trouva une ville de 2,000 pieds de longueur, de 1,600 de largeur avec un temple égyptien de 102 pieds sur 49. Les rues étaient fort étroites et les maisons très-petites, les plus grandes ne mesurant que 40 pieds sur 20. Leur nombre avait dû s'élever à environ 2,000 et la population à 10,000 âmes. (Belzoni, *Narrative of the operations and recent discoveries in Egypt and Nubia*, Brussels, 1835, p. 310.)

Belzoni retrouva aussi sur les bords du lac Mœris les ruines de la ville grecque de Dionyscos dont un grand nombre de maisons existaient en partie. Elles étaient également construites en briques crues, sans étages la plupart, d'une extrême petitesse, placées isolément et comme au hasard et séparées par des ruelles qui n'avaient que trois ou quatre pieds de largeur. La plus grande n'avait pas au delà de quarante pieds carrés (page 336).

Vers 1840, un autre voyageur anglais visita près de la bourgade actuelle de Takhos les ruines d'une ancienne ville considérable, dont la plupart des maisons étaient dans un état de conservation remarquable. Les rues étaient très-étroites et sans aucun alignement, comme celles des villes égyptiennes modernes. Les maisons, construites en briques cuites au soleil, étaient très-basses, petites et couvertes en terrasses (*Coll. magaz.*, decemb 1842).

(1) Vitruv. *Architecturæ*, lib. II, c. 2.

(2) *Ibid.*

laquelle la flamme a dévoré toutes les habitations de ce pays, le peu de traces de pierres et de maçonnerie qui en restent, sont des motifs pour affirmer que presque toutes les habitations n'y étaient que des rez-de-chaussée bâtis en bois et en torchis (*craticum opus*), sur des fondations en pierres, souvent sans mortier, comme j'en ai reconnu un grand nombre dans le territoire d'Alauna, et qu'elles formaient des îlots (1). »

Les fouilles exécutées à la fin du siècle dernier dans les ruines d'une bourgade gallo-romaine de l'Auvergne, connue sous le nom de Toull, firent découvrir que les maisons y avaient été fort petites, les unes carrées, les autres circulaires, et que leurs murs étaient bâtis de terre végétale, de tuf ou de glaise non hachée. Elles n'étaient éclairées que par la porte, dont on voyait encore le seuil, les montants, le linteau, sans trace de gonds ni de crapaudines. Il ne restait pas de trace de cheminées ou de toits. Ces cases étaient entassées sans ordre et très-serrées. Les rues avaient au plus trois ou quatre mètres de largeur (2).

En 1841, on découvrit au nord-ouest d'Étaples (département du Pas-de-Calais) les restes d'une bourgade romaine, ensevelie sous les sables, et qui, suivant toute probabilité, est la *mansion* de *Romiliacum*, citée dans l'itinéraire d'Antonin. Le hameau qui la remplace s'appelle aujourd'hui Rombly-en-Sable. On y déblaya, aux frais de la société des antiquaires de la Morinie, environ quatre-vingts maisons construites en pans de bois sur une base en cailloutis d'un mètre de hauteur, encadrée par quatre grès bruts qui portaient les poteaux corniers de la charpente. La plupart formaient un carré de 8 à 10 mètres de côté et avaient peu de divisions intérieures. Des tuileaux brisés indiquent que plusieurs étaient couvertes en tuiles à rebords (3).

D'après M. Schneemann, les maisons belgo-romaines, même les plus considérables, n'avaient qu'un seul étage; le rez-de-chaussée seul était en maçonnerie et l'étage supérieur en char-

(1) De Gerville, *Recherches sur les villes et voies romaines dans le Cotentin*, dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, 1829 et 1830, p. 42.

(2) Millin, *Magasin encyclop.* 1801, t. VI, p. 516.

(3) De nombreuses médailles romaines, des débris de vases de toutes formes et grandeurs, et autres objets de provenance romaine, ne permettent pas le moindre doute sur l'antiquité de cette bourgade (Herbouville, *Mémorial hist. et archéol. du département du Pas-de-Calais*, t. II, p. 110.)

pente et en clayonnage (1). Il me semble qu'il serait plus juste de dire que, comme en Italie et dans l'Orient, les maisons ne s'y composaient généralement que d'un rez-de-chaussée ; que celles à un étage étaient rares, et que les unes et les autres étaient, à l'exception des fondements, entièrement construites en bois ou en torchis, comme nos habitations du Moyen-âge qui leur ont succédé. Aux preuves que nous venons d'en donner, nous ajouterons que, dans les fouilles des maisons gallo-romaines, on trouve peu de briques ou de pierres, mais beaucoup de gros clous et de chevilles de fer qui servaient à relier la charpente et les bois de revêtement (2) ; ces fouilles prouvent, d'un autre côté, que, malgré la pauvreté et la fragilité de leurs matériaux, ces maisons déployaient fréquemment le même luxe de peintures murales, de mosaïques et de placages en marbre, que les habitations romaines de l'Italie ; en un mot, que leur ornementation était conçue dans le même système, sauf la perfection de l'exécution, qui, dans les Gaules et surtout dans les parties septentrionales, laissait beaucoup à désirer. Leur plan même était calqué sur celui des maisons romaines (3). L'emploi des grandes tuiles à rebords (*tegulæ*)

(1) Schneemann, *Ueber die Römische Bauwerke im Trierischen. Jahrbücher des vereins von Allerthums-freunde im Rheinlande*, 9e heft, s. 1-12.

(2) « Je ne suis pas éloigné d'admettre, dit M. Begin, qu'après l'invasion césarienne et pendant la période gallo-romaine tout entière, les maisons des Médiomatriciens auront été construites en bois ; j'ai visité, aux environs de Metz, beaucoup de lieux où se trouvaient des *villa;* j'ai vu bouleverser, depuis 25 ans, le tiers au moins de notre superficie urbaine ; j'en ai soigneusement constaté les fouilles, et sur les divers points où se sont rencontrées des fondations romaines importantes, on pouvait, aux débris enfouis sous le sol, reconnaître quelque édifice public. Un fait vulgaire confirmerait encore notre opinion, c'est la présence parmi les débris d'ancienne maçonnerie, surtout à la campagne, d'un garde-vis ou de clou très-allongé, qui ne devait servir qu'à la réunion de pièces en bois... Voyez Toul, Scarponne, Verdun ; que reste-t-il de leur grandeur gallo-romaine ? presque rien ; il en serait tout autrement si, dans la bâtisse, la pierre avait été employée au lieu de bois .. Vers le premier siècle, quand l'usage du calcaire, de la chaux et du sable devint commun, nos ancêtres les auront fait servir aux assises, aux fondations, peut-être même au premier étage ; mais les surélévations, la distribution d'intérieur se continuaient en bois, ainsi qu'on l'observe encore dans l'Alsace, la Lorraine allemande et les Vosges » (Begin, *Metz depuis dix-huit siècles*, t. Ier, p. 60.)

(3) M. Schneemann assure cependant que l'*atrium*, cette partie capitale des grandes habitations grecques et romaines, manquait dans toutes les maisons gallo-romaines qui ont été déblayées dans le Trévirois.

et des tuiles convexes (*imbrices*) démontre aussi que leurs toitures étaient beaucoup plus surbaissées que celles de nos habitations des XIVe et XVe siècles.

Nous ne possédons aucun renseignement positif sur la topographie de l'*Atuatuca Tungrorum* et du *Tornacum* romains (1); mais, d'après ce qui précède et d'après ce que nous savons des autres villes de la Gaule, on peut, ce me semble, se faire une idée plus ou moins exacte de leur aspect et de leurs constructions privées. Ces villes ayant été ruinées de fond en comble, l'une par les Huns au Ve siècle, l'autre par les Normands au IXe, il serait impossible de retrouver la direction de leurs rues anciennes dans celle de leurs rues modernes. Il est probable que les voies principales y étaient plus larges que dans les antiques cités de l'Italie et de l'Orient, où la chaleur du climat et les idées populaires s'opposaient à la construction de ces larges et imposantes avenues qu'on admire dans les villes modernes ou les quartiers nouveaux des villes de l'Europe et de l'Amérique (2); mais il y a raison de croire que, comme à Trèves, ainsi que nous le verrons plus loin, les voies secondaires, ce que les Romains appelaient *angiportus*, étaient des passages étroits, irréguliers et pour ainsi dire tracés au hasard. En effet, s'il en était ainsi à Trèves, qui, devant son origine à une colonie romaine, s'éleva d'un jet, pourquoi à plus forte raison n'en eût-il pas été de même à Tongres et à Tournai, qui ont dû s'agrandir insensiblement et

(1) Dans un chapitre précédent, M. Schayes, d'après de vastes recherches et en s'appuyant sur les documents les plus authentiques, démontre que le nombre total des villes de la Gaule romaine ne dépassa pas 120, dont deux seulement, Tongres et Tournai, étaient placées en dedans des limites de la Belgique actuelle.

Trèves, Bavai et Cambrai, placées aujourd'hui au delà de ces limites, appartenaient également à la Belgique; le territoire de la première comprenait, sous l'empire romain, le Luxembourg entier, et les deux autres étaient les chefs-lieux des Nerviens, qui occupaient le Hainaut et le Brabant, jusqu'au Demer et à la Dyle.

(2) A Alexandrie néanmoins et dans d'autres villes modernes de l'Orient, telles qu'Antioche, Gerasa, Sébaste, Palmyre, Antinopolis, Pompeiopolis, Constantinople, deux larges rues qui s'entrecoupaient par le centre, partageaient la ville en quatre parties, et étaient bordées de portiques qui existent encore en grande partie à Palmyre, à Gerasa et naguère à Antinopolis. A Gerasa ces portiques sont formés de colonnes de différent diamètre et hauteur, ce qui produit un effet choquant. Dans cette ville, comme à Constantinople, à Antioche, etc., les rues de traverse étaient fort étroites et irrégulières.

sans plan fixé d'avance (1)? Le sol de ces villes, tant de fois bouleversé, fouillé et refouillé, n'a révélé, que nous sachions, la présence d'aucune mosaïque ou d'aucun autre débris annonçant des habitations d'une certaine importance; d'où l'on peut conclure que les maisons y étaient de la construction la plus simple (2). Nul vestige non plus d'édifices publics tels que forums, théâtres, amphithéâtres, cirques, thermes, temples, basiliques ou autres monuments quelconques. Les débris des enceintes murales sont aujourd'hui les seules constructions romaines qui existent dans ces villes. Déjà, lorsque les célèbres géographes Ortelius et Vivianus visitèrent Tongres, en 1585, il n'y virent d'autres antiquités que deux bas-reliefs maçonnés dans les murs d'une chapelle ronde, dédiée à saint Materne, très-ancienne, et dont une tradition fabuleuse faisait un ancien temple d'Apollon ou de Sérapis (3). L'un représentait une figure à mi-corps, imberbe, la tête couverte d'un casque, et tenant d'une main un bouclier, de l'autre main une lance. On la regardait comme un Hercule, mais Ortelius et Vivianus la prirent pour la déesse Pallas. L'autre bas-relief offrait une tête de Gorgone, les cheveux hérissés de serpents et noués au-dessous du menton (4). Il est probable que, dès le

(1) L'ouvrage de M. Begin, cité plus haut, contient ce passage curieux sur la topographie de Metz à l'époque romaine : « Les rues de Metz se partageaient en deux classes; les grandes rues et les rues moyennes. Ces dernières, généralement fort étroites, n'étaient pas toutes pavées; les autres. au contraire, offraient un dallage très-solide reposant sur un lit de sable ou de terre glaise; leur largeur ne dépassait pas 5 à 6 mètres; il était même rare qu'elles atteignissent cette dimension, comme l'ont prouvé différentes coupures exécutées depuis quelques années. Le charriage ne pouvait s'exécuter qne dans les rues principales; encore n'employait-on que des voitures à deux roues, étroites et légères. Dans les petites rues ou ruelles traversières, les objets se portaient à bras ou à dos d'âne et de cheval. » (*Metz depuis dix-huit siècles,* t. I, p. 124.)

(2) D'après d'anciennes choniques de Tournai, un incendie consuma, en l'an 708, 80 maisons en bois, près du pont sur l'Escaut, qui était également construit en bois (Hoverlant de Bauwelaer, *Essai sur l'histoire de Tournai*, t. II, p. 85.)

(3) C'était sans nul doute l'ancien baptistère de la ville. Voir notre *Histoire de l'architecture en Belgique,* t. Ier, p. 268, et t. II, p. 674.

(4) Abr. Ortelii et J. Viviani *itinerarium per nonnullas Galliæ Belgicæ partes.* Antv. 1584.

Le second de ces bas-reliefs, est maçonné dans le mur de l'église de Notre-Dame, depuis la démolition de la chapelle de Saint-Materne, en 1804; il ne m'a paru avoir été qu'une ancienne clef d'arcade de l'époque romane.

L'autre bas-relief ne datait probablement aussi que du XIe ou XIIe siècle.

XIIIe siècle, il n'existait plus que des débris informes des édifices de la Tongres des Romains; car, s'il y était resté quelque monument un peu remarquable, nul doute que Gilles d'Orval n'en eût exalté la beauté, lui qui fait de la ville ancienne un éloge si pompeux et si contraire à la vérité.

Le passage dans lequel Gilles d'Orval rapporte que saint Materne abolit à Tongres le culte de Jupiter, de Junon et de Vénus, et qu'il y bâtit une église consacrée à la sainte Vierge (1), pourrait faire croire que ces divinités y avaient des temples; mais, outre que l'autorité de ce chroniqueur du XIIIe siècle n'est dans cette question que d'un faible poids, il est facile de voir qu'en nommant trois divinités de premier ordre, l'auteur n'a eu en vue que de désigner le culte païen en général. Le seul monument de ce culte qui y ait été trouvé jusqu'ici est une pierre votive élevée à la Fortune par un certain Junius Apronius. L'inscription est ainsi conçue :

Fortunæ
Apronius Junius
V. S. L. M. (2).

Tout ce que la tradition nous apprend de la première église chrétienne de Tongres, fondée par saint Materne, c'est qu'elle fut rebâtie par saint Servais, et qu'enveloppée dans la ruine de la ville au Ve siècle, saint Gondulfe entreprit de la reconstruire, mais que ce projet ne fut exécuté qu'à la fin du VIIIe siècle (3). Si la réédification de l'église par saint Servais était un fait constaté, celle bâtie par saint Materne n'aurait dû avoir été qu'un édifice de peu d'étendue et d'une construction très-fragile, puisqu'elle n'aurait subsisté qu'un si petit nombre d'années (4). Celle de saint Servais était probablement bâtie dans la forme ordinaire des basiliques latines.

(1) *Damnatur cultura Jovis Junonisque ac Veneris : extruitur templum B. Mariæ perpetuæ virginis* (Ægid. ad Harig. c. 13.)

(2) *Votum solvit lubens merito.* Cette inscription, découverte en 1824, a été déposée par nos soins au Musée royal d'armures et d'antiquités.

(3) Chapeauville, *Gesta pontif. tungr.*, etc., t. Ier, pp. 18, 49, 62 et 151.

(2) M. Perreau donne l'extrait suivant d'un manuscrit des archives de l'église de Notre-Dame : *Anno D^ni MCCXL pridie calendas junii inceptum est novum opus ecclesiæ tongrensis et destructum est vetus cancellum a fundamentis, et profun-*

Les murs romains de la ville étaient construits en blocaille (*opus incertum*) (1) avec un revêtement régulier en petites pierres cubiques (le petit appareil romain) (2). De l'enceinte de la cité, dont les remparts actuels occupent l'emplacement, il ne reste plus que les substructions et quelques tours; mais, avant 1845, la muraille romaine se voyait tout entière, sauf le revêtement, entre les portes de Bilsen et de Hasselt. L'enceinte extérieure existe encore en majeure partie et a conservé en plusieurs endroits une élévation de trois à six mètres. Elle a environ un mètre d'épaisseur et est flanquée, de distance en distance, de tours rondes et hémisphériques, d'une assez faible saillie (3).

Une vieille tour ronde adossée à l'église de Notre-Dame, et qui soutient une partie des murs du cloître, passe pour avoir appartenu au *castellum* qui fut le noyau de la ville. Des substructions appartenant au même édifice furent découvertes en 1824 avec la pierre votive dont il vient d'être question et un tronçon de colonne cannelée, en pierre jaune. Ces fouilles, reprises en 1844, sous la direction de M. l'ingénieur Guiot, ont amené des découvertes du plus haut intérêt. On trouva d'épaisses et solides murailles en pierre, dont le tracé confirme la forme rectangulaire assignée au *castellum*, et dont une partie, composée de tuiles romaines superposées et reliées par du ciment, avait probablement servi à fermer une brèche faite au mur principal, — un canal d'écoulement, en tuyaux de terre cuite engagés les uns dans les autres, — une grande quantité de tuiles brisées et une masse de matières brûlées, mêlées de fer et de plomb fondus, — une épée sans poignée et plusieurs médailles du règne de Constantin. La découverte la plus curieuse fut celle d'une citerne profonde dans les murs de revêtement de laquelle était incrustée une grande pierre tumulaire, longue de 1 mètre 18 centim., large de 47 centim. et haute de 44 centim., sur laquelle on lit l'inscription suivante :

ditate XXIJ pedum casu inventum est fundamentum antiquæ ecclesiæ quæ creditur fuisse tempore beati Servatii et novum fundamentum est locatum super illud.

(1) Composé de pierres de silex et de morceaux de tuiles et briques noyés dans le ciment romain, formé de sable, gravier, argile, marne, chaux et briques concassées (*testæ contusæ*).

(2) Voir notre *Hist. de l'architect. en Belgique*, t. I.

(3) Voir Perreau, *Tongres et ses monum.*, p. 353.

D. M.
Nepos Silvini fil.
Sibi et Velmadæ
Gangussonis fil.
Uxori obitæ v. p. (1).

L'existence de ce tombeau dans un pareil emplacement, auquel il n'avait certainement pas été destiné, et la réparation du mur par un remplissage en tuiles, prouvent que le *castellum*, qu'on avait sans doute laissé tomber en ruine comme une fortification devenue inutile après la construction de l'enceinte de la ville, doit avoir été rétabli dans les derniers temps de l'empire. Les matières calcinées par le feu se rapportent probablement à la destruction de la ville par les Huns.

Mais la découverte archéologique la plus importante qui ait été faite à Tongres est celle de la célèbre colonne milliaire ou, si l'on veut, leugaire, monument jusqu'ici unique dans son genre et qui offrait un routier complet de la Belgique romaine, semblable à ceux de la carte de Peutinger et de l'itinéraire d'Antonin (2). Elle était octogone, en pierre bleue de Namur, de 39 centim. de diamètre, et fut déterrée en 1817, à environ cinquante pas de la porte de Saint-Trond, en construisant la chaussée de Tongres à cette ville (3). Malheureusement on n'en trouva qu'un fragment, qui ne présente qu'une partie de trois des huit faces, et qui ne concerne que des localités en dehors des limites de la Belgique actuelle. Des tentatives faites postérieurement, mais sur une petite échelle, pour retrouver le reste de la colonne, ont été infructueuses. Ce monument occupait-il primitivement la place où il a été trouvé, ou bien était-il posé dans le forum de Tongres, si forum il y a eu,

(1) Velmada et Gangusso sont évidemment des noms germaniques et probablement ceux d'un Tongrois et de sa fille qui avait épousé un Romain. Cette pierre tumulaire se trouve aujourd'hui au Musée d'armures et d'antiquités.

(2) Les colonnes milliaires des voies romaines ne donnent que la distance de la localité la plus voisine et parfois, mais rarement, celle de plusieurs localités, mais jamais l'itinéraire d'un pays entier, comme la colonne de Tongres. M. Roulez a prétendu à tort qu'un monument pareil a été découvert à Autun; ce dernier avait été dressé dans un tout autre but (voir Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, t. I, p. 340).

(3) Près de la colonne, on déterra plusieurs grosses pierres et le chapiteau d'une colonne en grès blanchâtre.

c'est ce que nous n'entreprendrons pas de décider. Eu égard à son importance, nous avons jugé à propos de reproduire ici, en les complétant, les inscriptions gravées sur le fragment conservé (1) :

1re FACE.	2e FACE.
. . . . L. XI.	
(Rigo)magus L. VIIII.	. . . . L. XV.
(Antu)nnacum L. VIII.	(Nov)iomag(us) L. XV.
(Confl)uentes L. VIII.	Durocorier L. XII.
(Bo)ndobrica L. VIII.	Ad fines L. XII.
(Vo)solvia L. VIII.	Aug. Suessionum L. XII.
(Bi)ngium L. VIII.	Isara L. XVI.
(Mo)gontiac(um) L. XII.	Rovdium L. VIIII.
(Bauc)onica L. VIII.	Seeviæ L. VIII.
(Borb)itomag(us) L. XI.	Samarabriva . . . .

3e FACE.

Item.	Nemetac(um) L. . . .
A Castello.	Item.
Fines Atrebatum L. XIIII.	Ad. . . . . .

Hors de la même porte de Saint-Trond, on voit une digue fort longue, fort large et fort élevée, à propos de laquelle on a débité une foule de fables. Les chroniqueurs du Moyen-âge ont avancé, avec cette foi qui ne doutait de rien, que la mer s'étendait autrefois jusqu'à cette élévation, qui, à cause de cela, porte encore le nom flamand de *zeedyken* (digues de mer), et que ce fut à la prière de saint Servais que les flots abandonnèrent ces plaines et se retirèrent dans leur lit actuel (2). La tradition ajoute qu'il y avait une mu-

(1) Le dessin de ce monument a été publié pour la première fois, à la fin de la thèse de droit de M. Hennequin de Maestricht, intitulée : *De origine et naturâ principatus urbis Trajecti ad Mosam medio ævo.* Louv., 1829, in-8°; et la seconde fois, dans le t. IV des *Bulletins de l'Académie.* Au tome précédent, p. 37, se trouve sur ce monument une notice de M. Cudell, juge de paix du canton de Hasselt, notice qui renferme des observations judicieuses, à côté de graves erreurs, sur l'état ancien de la ville de Tongres.

Le fragment de cette colonne milliaire a servi non-seulement à rectifier les chiffres de la carte de Peutinger et de l'itinéraire d'Antonin qui s'y rapportent, mais encore à constater que, dans la partie de ces itinéraires qui répond à la colonne, les milles ne sont pas, comme on l'avait cru jusqu'ici, des milles romains de 1,000 pas, mais équivalent à la lieue gauloise de 1,500 pas ; ce fait est d'une grande importance pour la recherche des localités de la Gaule-romaine.

(2) *Appellata porro traditur* TUNGRIS, *quasi* TUNDERIS *sive* TU UNGERIS, *eo quod a latere tunderetur Oceani undis, vel quod tanquam pigmentosis ungeretur terræ*

raille de soixante pieds de hauteur, à laquelle des anneaux de fer étaient attachés. La découverte d'une ancre qu'on y déterra en 1560, en déracinant un arbre, et celle de plusieurs bancs de coquillages fossiles ont donné plus de consistance à cette assertion erronée, que le P. de Marne a réfutée d'une manière fort judicieuse. D'autres ont cru que cette levée soutenait un canal qui allait de Tongres à Anvers. Quelques auteurs ont même été d'avis qu'elle servait d'enceinte à une naumachie. La simple inspection des lieux suffit pour reconnaître de prime abord que cette digue avait été construite pour contenir les eaux d'un lac ou de marais, dont le bassin, aujourd'hui desséché, présente une cuve beaucoup plus profonde que les terres à gauche de la levée (1).

En haut de cet ancien lac se trouve la fontaine minérale mentionnée par Pline et qui, dans les actes du XIe siècle, porte encore le nom de *fons sacer*, sans doute parce que dans l'antiquité elle était, comme toutes les sources de ce genre, consacrée à quelque génie des eaux. Vers la fin du XVIIIe siècle, on y déterra des fragments d'un ancien bassin en pierre, plusieurs monnaies romaines et d'autres objets antiques (2).

A peu de distance de la seconde enceinte romaine de Tongres,

marisque copiis per mare sibi illatis... Monstratur verum esse quod de mari dicimus, quia tumuli arenarum et curvamina ibi adhuc spectantur littorum. (Ægid. Aureæval. ad Hariger., c. 13.)

(1) Voir le P. Foulon, *Hist. Leod.*, l'*Itinéraire de l'abbé de Feller*, t. II, p. 192.

(2) Bien que l'identité de la fontaine de Tongres avec celle décrite par Pline soit constatée par des documents qui remontent jusqu'au XIe siècle et par le témoignage de Gilles d'Orval, qui vivait au XIIIe siècle, plusieurs auteurs du XVIIe siècle ont prétendu revendiquer cet honneur pour les eaux de Spa.

Pour mettre un terme à cette controverse, en 1700, trente médecins brabançons et liégeois, dont trois étaient docteurs dans l'université de Louvain, furent députés à Tongres dans le but de soumettre la source minérale à un examen scientifique et de constater si elle possédait véritablement les qualités que le naturaliste romain avait assignées à la fontaine des Tongrois. Après avoir assisté à une messe solennelle pour implorer l'appui du Saint-Esprit, nos esculapes se mirent à l'œuvre, et, après mûre délibération, déclarèrent que la fontaine de Tongres était indubitablement celle dont Pline avait énuméré les vertus. Le son de toutes les cloches de la ville, le bruit des pétards et une brillante illumination célébrèrent cet heureux événement. Les savantes recherches de Villenfagne et d'autres érudits ont mis le sceau à cette décision des suppôts d'Hippocrate. (Voir Villenfagne, *Recherches sur l'hist. de Liége* et l'*Hist. de Spa* par le même. J.-B. Leclerc *Abrégé de l'hist. de Spa*, et Droixhe, *Essai histor. et crit. sur Tongres; Messager des sciences et des arts*, t. VI, première série).

se voient aussi trois énormes *tumuli;* un seul a été fouillé et a produit, à ce qui nous a été assuré sur les lieux, un grand nombre de vases et autres objets.

Il va sans dire que le sol d'une ville si longtemps habitée par les Romains doit recéler beaucoup d'antiquités portatives et d'usage domestique. Malheureusement, ici comme presque partout ailleurs, on n'a tenu note que de la moindre partie des découvertes de cette nature. Tout ce que nous avons pu recueillir à ce sujet pour les temps antérieurs, c'est qu'en 1779, on y trouva trois figurines d'idoles, deux en bronze, la troisième en terre cuite; un tombeau construit en tuiles et renfermant une urne cinéraire; des pierres gravées, des anneaux et de nombreux dépôts de monnaies romaines de l'empire jusqu'au règne de Constantin (1). Une autre découverte d'antiquités fut faite en 1781; elle consistait en un petit hibou de bronze, de deux pouces de haut, une plaque ovale de bronze, pour manteau ou ceinturon, ornée d'un buste de Pallas, une clef en bronze, une petite faucille (?) à manche gravé, également en bronze, et d'un pouce et demi de longueur, une urne sépulcrale remplie de cendres et d'ossements, avec un lacrymatoire et une lampe de verre fondue par l'ardeur de la mèche, un bracelet d'or, en forme de serpent, et quantités de médailles romaines (2).

Vers l'époque de la découverte de la colonne leugaire, on trouva, au milieu de débris de vases en terre cuite et en verre, une petite fontaine en bronze, de 30 centim. de hauteur, et d'une forme rare. Elle représentait un satyre phallique, dont la tête, attachée au corps par une charnière, servait de couvercle. Le liquide, qui sortait par le membre viril, était recueilli dans un petit bassin de bronze, incrusté d'argent et monté sur un trépied de même métal. Aux deux épaules de la figurine, il y avait des chaînettes pour la suspendre (3).

Le Musée royal d'armures et d'antiquités de Belgique contient trois belles urnes en verre qui passent pour avoir été découvertes à Tongres.

(1) *Esprit des journaux,* mars 1780.

(2) *Ibid.*, février 1781.

(3) Nous avons tiré cette description du mémoire précité de M. Cudell qui attribue à ce bronze une destination que nous ne saurions admettre. Ce bronze doit être conservé au Musée d'antiquités de Leyde.

Le catalogue du cabinet d'antiquités de M. le comte Clém. Wencesl. de Renesse-Breidbach, vendu à Anvers, en 1836, mentionne comme trouvés à Tongres une figurine en bronze, de travail barbare, représentant une tête de cheval, dont le bas se terminait en anneau, une petite cuiller en bronze, dont le manche se terminait par une petite figure (évidemment de la période chrétienne), un gobelet en verre et un flacon à deux anses, trouvés dans un tombeau, une très-belle lampe en terre sigillée, un vase en terre noire, une cruche brunâtre en forme de bidon à deux anses, deux vases en albâtre, l'un rond et à côtes et l'autre carré, et un plat d'une espèce de marbre noir, également trouvés dans des tombeaux. Le catalogue décrit aussi, comme découverts aux environs de Tongres, deux haches celtiques, l'une en pierre jaune, l'autre en granit, une statuette de guerrier romain en bronze, une petite tête creuse de Batave (?), du même métal (probablement un *æquipondium* ou contre-poids de balance), un vase en terre cuite, contenant des médailles du règne de Valérien le jeune, un manche de clef en bronze, incrusté d'argent et représentant la tête d'un cheval, d'un très-beau travail, une figurine de lion en bronze, de forme barbare, à corps creux et percé d'une ouverture, une petite urne en terre noirâtre et un médaillon en or, d'un très-beau travail en filigrane, enrichi d'émaux et de pierreries (probablement une agrafe franque).

M. Perreau, agent du trésor à Tongres et auteur de plusieurs travaux excellents sur cette ville, possède une collection d'antiquités exclusivement recueillies à Tongres ou dans les environs. Le riche cabinet d'antiquités de M. le comte de Renesse, sénateur, se compose aussi, en grande partie, d'antiquités provenant de l'Atuatuca Tungrorum et de son territoire.

Si les documents historiques et les découvertes archéologiques ne nous révèlent l'existence d'aucun édifice considérable dans la ville la plus ancienne et la plus importante de la Belgique sous la domination romaine, il semble qu'on ne doive pas s'attendre à trouver les restes de grandes constructions à Tournai, cité dont l'importance date de l'époque où les beaux-arts avaient entièrement perdu leur lustre; en effet, le IVe et le Ve siècle n'étaient plus le temps où les Romains étalaient leur puissance dans ces pompeux et gigantesques monuments dont nous admirons encore les débris. Ceux qui existaient alors, on les laissait tomber en ruine,

surtout les amphithéâtres, proscrits par le christianisme ; on les démolissait même pour employer leurs débris à élever d'impuissantes barrières contre le torrent qui allait engloutir un empire croulant de faiblesse et de caducité. Les temples éprouvèrent un sort plus déplorable encore : condamnés avec le culte auquel ils avaient été consacrés, partout ils tombaient, avec les statues des Phidias et des Praxitèle, sous le marteau et la hache d'iconoclastes chrétiens, égarés par un zèle religieux peu éclairé. Les premières églises qui s'élevèrent sur leurs débris étaient, dans les villes principales, des copies, plus ou moins modifiées, des basiliques civiles ; dans les villes ordinaires, ce n'étaient généralement que d'humbles oratoires, le plus souvent bâtis de bois, surtout dans les Gaules. Ces édifices religieux, des murs et des portes fortifiées, furent presque les seules constructions publiques dont les cités romaines s'enrichirent dans les derniers temps de l'empire. Il en fut ainsi à Tournai.

Sans nul doute, le paganisme avait ses autels dans la station de Tornacum, dont la position avait déjà dû faire une bourgade importante, avant son érection en cité et en chef-lieu de la Ménapie ; mais ce que nous savons à ce sujet se borne à des traditions hypothétiques ou enveloppées de fables. Il est fort possible que saint Éleuthère ait abattu un temple d'Apollon, qui aurait été la divinité principale des Tournaisiens, et que ce temple occupât l'emplacement de l'église de Saint-Piat (1) ; mais, quant au dieu ou diable Ébron ou Ébroin, qu'on allait adorer sur l'emplacement de l'ancienne halle, située sur la grand'place, c'est là un de ces contes du Moyen-âge, dont nous n'avons pas besoin de démontrer l'absurdité (2). Plusieurs figurines d'idoles, trouvées à

(1) « Je me souviens, dit Cousin, avoir lu ès memoires et vieux caiers de nos prédecesseurs que la place ou est maintenant l'église ou cimetiere de Saint-Piat estoit jadis le lieu ou ceux de Tournay du temps de leur paganisme sacrifioient ordinairement à leurs idôles et ou ils alloient demander aux diables les choses advenir. » (Cousin, *Hist. de Tournay*, t. Ier.)

(2) « Ceux de Tournay, continue le bon et naïf chroniqueur dont nous venons de rapporter les paroles, avoient un faux oracle en la ville, auquel durant leur paganisme ils alloient demander conseil de leurs entreprises et du succès des affaires publiques et privées ; de quoy il les retenoit ès erreurs et crimes de l'idolâtrie ancienne ; cet esprit s'appeloit Ebron ou Ebroin, son repaire et logis estoit au grand marché au lieu ou a esté depuis la maison de la treille ou la salle aux draps, autrement dit le corps de garde, qui fut abattu par la tempete des vents

Tournai et dans ses environs, ne sauraient servir à prouver que ces divinités y fussent honorées d'un culte public ; mais une découverte d'une plus haute valeur est celle, faite au siècle dernier, d'une main creuse en bronze : un serpent en entourait le poignet et s'attachait à la base du pouce ; sur le dedans et le revers se voyaient les attributs de Cybèle. Cette main paraissait avoir été adaptée à un manche et avoir été portée dans les fêtes de la mère des dieux (1).

L'érection de la première église chrétienne de Tournai est attribuée à saint Piat, regardé comme le premier apôtre du christianisme à Tournai vers la fin du IIIe siècle. Il la bâtit sur l'emplacement de la cathédrale actuelle, sur un terrain qui lui fut donné par un habitant nommé Irénée, qu'il avait converti. Vers la fin du Ve siècle, l'évêque saint Éleuthère substitua à cet humble oratoire une nouvelle église qui, à en juger par les riches dotations dont elle fut comblée par Clovis, doit avoir été une basilique d'une certaine importance. Du reste, nous ne possédons aucun renseignement sur cet édifice, qui fut détruit avec la ville par les Normands en 880; seulement, on montre, dans la cour de la sacristie de la cathédrale du XIe siècle, un vieux pan de mur que de vieilles chroniques donnent comme un reste de l'oratoire de saint Piat, mais qui, s'il n'est pas d'une construction plus moderne, pourrait bien avoir appartenu à l'église de saint Éleuthère.

L'enceinte romaine de Tournai était construite en pierres calcaires, de moyen appareil. Comme à presque toutes les fortifications antiques, les murs n'étaient pas élevés sur des remparts, mais posaient directement sur le sol et étaient défendus par des

le lendemain des Pâques, l'an 1606, et fut commencé à estre rebasti à la moderne ceste année 1610. Ce diable faisoit là le maistre docteur, et les pauvres payens, nos devanciers, au temps qu'ils estoient idolâtres, n'avoient d'autre conseil que le sien. Mais saint Eleuthère, de la puissance et au nom de Jesus-Christ, le conjura en la présence de tout le peuple, le chassa et le condamna en enfer; ce qu'il fit quelque année après qu'il fut résident à Tournay, aucuns ont écrit le sixieme de son pontificat et résidence en la susdite ville, qui arriveroit en l'an de Notre Seigneur 497. Tant y a que l'on voyoit encore à la vieille devanture de la dicte halle la forme d'une teste de diable, en memoire que saint Eleuthère avoit delivré la ville du diable. »

(1) Voir de Bast, *Recueil d'antiquités*, t. Ier, p. 191, et le dessin qui y représente cette main.

tours semi-circulaires d'une hauteur et d'un diamètre assez notables. M. l'architecte Renard est d'avis que la tour actuelle du beffroi entrait primitivement dans le système de défense de la ville et que la partie inférieure appartient encore à la construction romaine (1). Les portes, que l'on croit avoir été au nombre de quatre, n'ont été démolies qu'au xve siècle (2).

Le plan et la forme du gynécée que la *Notice de l'Empire* place à Tournai, nous sont aussi inconnus que ceux de tous les établissements de ce genre dans le reste de l'empire. Il ne subsiste ni trace ni souvenir d'aucun autre édifice public du Tornacum romain (3).

Bien que la charte par laquelle Chilpéric, roi des Francs, accorde à l'évêque Chrasmar et au clergé de sa cathédrale le droit de tonlieu sur le pont de Tournai soit évidemment apocryphe, au moins telle qu'elle nous est parvenue par un *vidimé* de Philippe le Bel (4), il n'en est pas moins vraisemblable que, dès l'époque romaine, un pont y était déjà jeté sur l'Escaut, pour relier la voie romaine qui, de *Gesoriacum* (Boulogne), se dirigeait sur Bavai par Tournai; mais ce pont ne peut avoir été qu'en bois. Le premier pont en pierre à Tournai fut celui de l'Arche, dont la tradition populaire attribuait la construction aux Romains, mais qui ne datait que de la fin du xiiie siècle (5). Il était formé d'une

(1) De vieilles chroniques de Tournai parlent d'une tour romaine construite sur l'emplacement du beffroi. (Poutrain, t. Ier, p. 86.)

(2) Le château de Vaux, sur le bord de l'Escaut, à un quart de lieue de Tournai, n'est, quoi qu'en dise Poutrain, et bien qu'il porte le nom de *château de César*, qu'une construction du xiie ou du xiiie siècle. (Voir notre *Histoire de l'archit. en Belg.*, t. Ier, p. 185.)

(3) Il est vrai qu'un savant tournaisien, homme de beaucoup d'esprit et d'une vive imagination, a cru retrouver dans la grande place de cette ville le forum de Tornacum, et dans la maison appelée le *Porcelet*, qui y est située, la demeure du préfet romain. (*Bulletin de la société hist. et littér. de Tournai*, t. Ier, p. 68.)

(4) *Tornacensis urbis episcopo, viro domino Chrasmaro, noviomagensi sive tornacensi episcopo, telonium de navibus supra fluvio scalt... necnon de ponte super fluvio scalt... ac stipendiis canonicorum nostra gratia plane visi sumus concessisse.* (Cousin, *Hist. de Tournai*, t. Ier.)

On sait que l'institution des chanoines ne date que du ixe siècle, et que, par conséquent, il ne pouvait en être question encore du temps de Chilpéric. Voir sur cette charte apocryphe le *Bulletin de l'Acad. de Belgique*, 1842, t. Ier, p. 152.

(5) Hoverlant, *Essai sur l'hist. de Tournai*, t. XI, p. 64. M. le général Renard

seule arche en plein cintre portée par deux piles de 20 pieds de longueur, de 8 de largeur et de 33 de hauteur. Deux tours, de 80 pieds de hauteur, surmontées de créneaux, en défendaient les extrémités.

La découverte faite, à diverses reprises, de tombeaux gallo-romains sous le sol de la grand'place et dans la rue Perdue, qui l'avoisine, en témoignant que la cité romaine s'arrêtait à ces limites, servirait également de preuve que là était le lieu principal de la sépulture des anciens Tournaisiens ; nous disons le lieu principal, parce que les Romains n'avaient pas de cimetières proprement dits, et que leurs tombeaux bordaient les voies publiques à l'issue de chaque porte. En 1802, on trouva dans la rue Perdue plusieurs vases en terre sigillée, des ossements humains, des monnaies en bronze, de Néron, d'Aurélien, de Probus, de Constantin, etc. (1). Une découverte semblable a eu lieu récemment dans la même rue et sous les bases mêmes de l'ancienne enceinte romaine, en creusant les fondements du nouveau théâtre (2). Lorsque l'on construisit l'aqueduc de la grand'place, vers 1821, on mit au jour le fragment d'une grande urne en terre grise, contenant des cendres et des ossements brûlés, une autre grande urne cinéraire, en terre rouge, couverte d'une jatte en terre grise, et à côté de laquelle se trouvaient le squelette d'un homme de forte taille, les restes d'un cheval, une mâchoire de chien, une défense de sanglier; divers fragments d'ornements en bronze et en fer, parmi lesquels on remarquait des fibules et l'os de l'avant-bras entouré de deux bracelets, l'un en bronze et l'autre en bois. On déterra également deux lacrymatoires, l'un en verre, l'autre en terre rouge; un plat sous lequel était posée une tête d'enfant; un vase et une jatte en terre blanche ; un bracelet en fil de laiton ; un éperon ou aiguillon en bronze ; une urne cinéraire en terre

le fait remonter jusqu'à la fin du XIIe siècle. Nous en avons donné un dessin dans l'*Hist. de l'architecture en Belgique*, t. Ier, p. 366.

(1) Hoverlant, t. Ier, p. 38.

(2) Voir le compte rendu de cette trouvaille dans le *Courrier de l'Escaut*, du mois de décembre 1853, et dans le *Journal belge de l'architecture*, 6e année, 2e livr.

Si ces tombeaux ont été trouvés sous les fondements de la muraille, il faudrait en conclure, ou qu'ils remontent à une époque où Tournai n'était encore qu'une bourgade ouverte, ou que cette partie de l'enceinte est postérieure aux Romains et que, sous leur domination, la ville ne s'étendait pas encore jusque-là.

ordinaire et portant la marque D. A. M. L. tracée en couleur blanche; une grande jatte en terre fine (terre sigillée?), décorée d'ornements d'un faible relief; une petite urne en terre rouge avec ornements blancs, déterrée près du squelette d'un enfant; elle contenait onze petites médailles quinaires et dix-neuf pastes en pâte de terre, dont onze bleues et huit blanches; un plat en terre noire, renfermant les os d'un petit chien; les fragments d'une tête de lance *en fer* enveloppés de toile d'amiante; une jatte renfermant les fragments d'un sceau en cuivre, un poids et plusieurs lames du même métal; une petite urne dans laquelle étaient déposés la phalange d'un doigt et un anneau en bronze brisé; une jatte contenant divers tessons de terre sigillée, avec ornements et marques de potiers; plusieurs *fers de cheval* près d'un squelette, et nombre d'urnes, vases, lacrymatoires, plats et jattes, en verre et en terre cuite, qui se trouvaient aux pieds, à la tête ou entre les jambes des squelettes; un vase en verre fragmenté, portant sur sa base le nom du propriétaire ou du fabricant : *Frontin m. m.;* une urne en terre noire, avec couvercle, contenant des os brûlés, des fragments d'un bracelet en bronze et en bois; un vase de style étrusque (?), deux perles en verre bleu et jaune, une grande urne cinéraire en terre noire, couverte d'une autre urne et renfermant dans un morceau de toile onze médailles de moyen bronze; elle était entourée de plusieurs *grandes tuiles* disposées en forme de sarcophage; une pierre tumulaire de 95 centim. sur 55 centim. 5 millim. (1); les restes d'un bûcher ou *ustrinum* et une grande quantité de médailles, la plus ancienne à l'effigie de J. César, les plus récentes à celle de Constantin (2).

(1) Elle porte cette inscription, la seule inscription funéraire découverte jusqu'ici à Tournai :

D. M.
Monimentum
instituit sibi
vivus Ulpiusius ar.

(2) Nous avons extrait presque textuellement cette nomenclature d'une *Notice explicative des antiquités gauloises et romaines, trouvées dans les fouilles de l'aqueduc de la grande place de Tournai, en mai et juin* 1821, que M. l'architecte Renard a publiée dans le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, p. 17. Il ne faut pas une connaissance bien profonde en archéologie pour reconnaître que tous ces objets, qui sont exposés à la bibliothèque de Tournai, où nous les avons

Ces fouilles ont encore fait découvrir, à une profondeur de 60 centimètres, une ancienne voie romaine, commençant vers le milieu de la façade de la grand'garde et se dirigeant à travers la grand'place vers la rue des Maux. Elle était composée de couches épaisses de pierres concassées et battues ensemble. Un autre fragment de voie antique fut trouvé en 1846 dans la rue Saint-Martin, à 80 centimètres de profondeur. Il était formé de pierres brutes, irrégulières, de dimensions diverses, posées de champ, en liaison et sans ciment (1).

On ne connaît qu'un très-petit nombre d'autres découvertes d'antiquités à Tournai, et elles sont de peu d'importance, à l'exception du tombeau de Childéric, qui se rapporte à l'époque mérovingienne, et dont, par conséquent, nous n'avons pas à nous occuper ici. Elles se réduisent à un assez grand nombre de médailles romaines déterrées à diverses époques et notamment en 1655 et 1786 (2), à quelques statuettes en bronze (3), à une médaille gauloise et à des restes de sépultures romaines déterrées sur l'emplacement de l'ancien hôtel du gouvernement.

A.-G.-B. Schayes.

(*La suite à un prochain numéro.*)

examinés avec soin, sont d'origine gallo-romaine, et même des derniers temps de l'empire, comme le témoignent à l'évidence la lance en fer, les fers de cheval et les monnaies des IIIe et IVe siècles. Néanmoins, M. Renard en fait des antiquités purement gauloises, et il en conclut que Tournai existait déjà avant la conquête de César !!! (*Bulletin hist. et littér. de Tournai,* tome I, page 32.)

Dans l'inscription tumulaire que nous avons reproduite, M. Renard complète arbitrairement le dernier mot *ar* par *chigallus,* ainsi *archigallus,* et il en tire une nouvelle preuve en faveur du culte public que Cybèle aurait reçu à Tournai, tandis qu'il ne faut voir dans la syllabe *ar* que le commencement d'un nom propre dont le prénom est *Ulpius*.

(1) Voir le *Bulletin de la Société hist. et littér. de Tournai,* t. Ier, p. 205, et le plan.

(2) De Bast, *Recueil d'antiquités,* t. Ier, p. 180.

(3) *Ibid.*, p. 185, 191. *Bulletin de la Société hist. de Tournai,* t. Ier, p. 83.

29 NIELLES ITALIENS

RETROUVÉS PAR M. ALVIN,

Conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique (1)

DEUXIÈME PARTIE.

GRAVURES PRÉCIEUSES QUI NE SONT PAS DES NIELLES.

1. *Trois cartouches de Virgile Solis.* — Ces trois pièces ne sont point des nielles, ce sont plutôt des dessins destinés à servir de modèles aux orfévres; elles sont postérieures de plus d'un demi-siècle à celles dont je viens de m'occuper. Des indices certains démontrent que les trois ne formaient qu'une seule planche.

A. *La chasse au sanglier.* — Quatre épreuves avec le cartouche, au recto des feuillets 27, 235, 317, et au verso 430; quatre épreuves sans le cartouche, au recto des feuillets 151, au verso 174, au recto 345 et au verso 446.

Description. — La chasse, entourée d'un double trait, mesure 39 millimètres de larg. sur 11 millimètres de haut.; avec l'encadrement: 65 millimètres de larg. sur 30 millimètres de haut. Au bas de ce morceau reste un fragment du haut de celui qui sera décrit sub litt. *b*, ce qui indique que les deux appartiennent à la même planche et ont été tirés ensemble.

La base du cartouche est rectangulaire; les ornements sont des enroulements, quelques fruits, et du feuillage très-menu.

Le petit sujet qui occupe le milieu représente, à gauche, un sanglier retenu par un chien qui vient de ce même côté et qui est suivi d'un autre dont on ne voit que la moitié du corps; au milieu, deux petits arbres; à droite, un chasseur, suivi de deux chiens, allonge un coup de lance à l'animal; derrière le chasseur, un tronc d'arbre avec deux branches.

B. *Paysage avec fabrique.* — Deux épreuves du morceau entier avec le cartouche, au verso des feuillets 24 et 102.

Six épreuves du paysage sans le cartouche, au verso des feuillets 148, 156, 236, au recto 365 et au verso 420 et 460.

Description. — Cartouche symétrique, dans le même style que le précédent, encadrant un petit paysage où l'on voit : à gauche, contre le bord, un tronc d'arbre nu; un peu en avant, un buisson; à droite, un mur crénelé, percé de trois meurtrières; au milieu, au fond, une tour; en

(1) Voir la livraison de juin

avant, une sorte d'aqueduc avec une arche en plein cintre; à gauche, en dehors du dessin, la lettre V; à droite, la lettre S. Ces lettres indiquent le nom de *Virgile Solis.* Au milieu du cartouche, en bas, un petit mascaron surmonté d'une coquille.

Dimension, avec le cartouche : haut. 27 millimètres, larg. 61 millimètres; sans le cartouche : haut. 16 millimètres, larg. 22 millimètres.

c. *Rinceaux d'ornement à cinq orbes.* — Une seule épreuve du morceau entier, au verso du feuillet 32; quatre épreuves sans le cartouche, au recto des feuillets 146, 320, 368 et au verso 463.

Description. — Cartouche du même style que les deux autres. La pièce du milieu est un léger rinceau d'ornement à cinq orbes ou rosaces.

Dans le milieu du bord supérieur de l'estampe, est une échancrure qui correspond à un renflement de la même importance, qu'on remarque au bord de la pièce *b*, ce qui démontre qu'elles proviennent de la même planche.

Dimension du morceau entier : haut. 24 millimètres, larg. 63 millimètres; dimension sans le cartouche : haut. 10 millimètres, larg. 43 millimètres.

Ce qu'il y a de plus frappant dans ces trois pièces, c'est le contraste qui existe entre le ton des encadrements ou cartouches et celui des petits sujets du milieu : on croirait que les deux parties ont été produites chacune par un tirage particulier : l'encre des cartouches paraît plus noire; celle des sujets du milieu est d'un ton gris perlé. Cet effet doit être attribué à la nature différente du procédé de gravure employé par l'artiste dans les deux parties de son œuvre. Il me paraît évident que le graveur, ayant préparé tout son travail à l'eau-forte, n'est revenu avec le burin que sur les encadrements, qui sont formés de tailles plus profondes, et a laissé les sujets du milieu à l'eau-forte pure.

Remarquons aussi que les cartouches sont ombrés, à l'extérieur, à droite et en bas, de fines hachures, ce qui exclut l'idée d'une planche gravée pour être niellée; mais ce qui n'empêche pas qu'elle ne soit un modèle d'ornement de métal, destiné à décorer quelque meuble de luxe.

2. *Arabesques, deux figures adossées.* — Une épreuve, au recto du feuillet 48.

Description. — La vignette est en forme d'accolade horizontale, la pointe tournée vers le haut; un homme et une femme à demi couchés se tournent le dos. La femme est à gauche, l'homme à droite. Les deux figures sont coiffées d'une sorte de bonnet phrygien; le buste est nu, la partie inférieure du corps est drapée. Vers les pieds, de chaque côté, l'ornement forme une volute en colimaçon se terminant par un mascaron vu de profil. Le milieu est un écusson ovale, entouré d'un cartouche à

quatre volutes et une pointe dirigée vers le bas; le haut se partage en deux volutes entre les deux têtes. La femme tient en main un miroir. Le bras droit de l'homme et le bras gauche de la femme sont passés dans les volutes supérieures de l'écusson.

Dimension : haut. 21 millimètres, larg. 62 millimètres.

3. *Le pêcheur, par Marc de Ravenne.* — Cette épreuve, collée au haut du recto du feuillet 331, recouvrait un passage bâtonné du manuscrit. Elle est décrite dans le *Peintre-Graveur*, à l'œuvre de Marc-Antoine, sous le nº 403.

Description de Bartsch. — « Un homme, un genou en terre, tient de ses deux mains un poisson; deux autres poissons sont suspendus à un arbre qui s'élève au milieu de l'estampe et au pied duquel est un panier rempli d'autres poissons. On remarque, à droite au fond, deux hommes qui s'entretiennent en marchant ensemble. Cette pièce est dessinée et gravée par les mêmes artistes (François Salviati et Marc de Ravenne) qui ont fait les deux estampes précédentes. »

Dimension du cuivre : haut. 67 millimètres, larg. 90 millimètres; entre le trait carré : haut. 63 millimètres, larg. 87 millimètres.

4. *Testator.* — Au verso du feuillet 214, au bas de la page terminant le chapitre de *Fideicommissariis hereditatibus*, et de *Senatu-Consulto Trebelliani*, se trouvait une estampe au bas de laquelle le collectionneur louvaniste avait écrit ces mots : TESTATOR TREBELLIANICAE DEDUCT. PROHIBET.

Voici la description de cette pièce, qui rappelle le style de Samuel Bernard. Elle est encadrée dans un cartouche dont la bordure est une baguette de feuilles de laurier imbriquées, retenues par une bandelette enroulée.

Le sujet représente, à droite, un homme nu, à demi couché sur un lit de forme antique. Il s'entretient avec trois femmes placées au pied du lit, au milieu de l'estampe. Deux de ces femmes sont debout; la troisième, qui est assise, semble présenter à l'homme alité un personnage qui, bien que nu, paraît vêtu d'un habit, grâce à une pièce d'étoffe qui, attachée à la ceinture, retombe par derrière et forme comme le pan d'un frac de la fin du dernier siècle. Ce personnage fléchit le genou. Les femmes sont drapées. A gauche, quatre figures, deux hommes et deux femmes debout et entièrement nus. L'homme le plus rapproché du bord tient des deux mains un bouclier et tourne le dos; l'autre, vu de profil, fait un geste de commandement et semble agir de concert avec la femme assise. Derrière le lit, une statue de Priape. Quel est le sujet de cette scène? quel rapport a-t-il avec l'inscription que le chanoine Van Sestich

a écrite au-dessous? C'est ce que je n'ai pu m'expliquer jusqu'ici. J'éprouve quelque peine à y reconnaître une scène de *testament*, d'après les usages romains; j'y trouverais plus volontiers un souvenir des mœurs grecques, de ces mœurs athéniennes dont les *Dialogues* de Platon, et particulièrement l'*Alcibiade*, nous donnent une peinture si peu chaste.

Dimensions : haut. 44 millimètres, larg. 137 millimètres avec l'encadrement; sans le cartouche : haut. 31 millimètres, larg. 95 millimètres.

5. *Vieille femme tenant une grappe de raisins.* — C'est une copie en contre-partie de la pièce de Lucas de Leyde, décrite par Bartsch sous le n° 151. Elle était collée au bas du verso du feuillet 241.

Description de Bartsch. — « Une vieille femme, vue de face et à mi-corps, tenant dans la main gauche une grappe de raisins dont elle prend un grain de la main droite. La lettre L est gravée à la droite d'en haut. Cette pièce est admirablement bien touchée; elle est du meilleur temps de Lucas, et paraît avoir été faite vers l'an 1523. »

Dimension : haut. 4 p., larg. 2 p. 11 lig.

Notre copie est d'un burin sec; elle porte en haut, à gauche, la date de 1528, et un monogramme composé d'un grand C dans lequel se trouve un petit F, marque inconnue à Brulliot, et qui remplace la lettre L de Lucas de Leyde.

TROISIÈME PARTIE.

NIELLES DE LA COLLECTION BRISARD.

La Bibliothèque royale possède, depuis dix ans, sept épreuves de nielles, acquises par mon prédécesseur, feu le baron de Reiffenberg, à la vente du cabinet de M. Brisard, à Gand. En plaçant ici la description de ces pièces rares, je compléterai le catalogue de nos richesses en ce genre de gravure, et cette notice offrira un intérêt de plus pour les amateurs. Je continuerai à emprunter les descriptions aux ouvrages de M. Duchesne, déjà mis à contribution dans le cours de ce travail. Cinq de nos nielles *Brisard* sont décrits dans l'*Essai;* deux dans le *Voyage d'un iconophile.*

I. NIELLES DÉCRITS DANS L'ESSAI.

Une femme avec trois hommes et un satyre. — « Au milieu de ce morceau, une femme presque nue, et assise entre deux hommes, dont l'un porte au bout d'une lance une tête de bœuf, accompagnée de celles d'un sanglier et d'un lion; l'autre homme tient de la main gauche une espèce de bouclier carré, sur l'angle duquel on voit voltiger un petit Amour.

De la main droite, il tient une torchère à laquelle un homme allume un flambeau. Vers le fond, à droite, paraît un satyre qui arrive portant sa femme à califourchon sur ses épaules; autour est un double trait. Je pense que ce nielle est de la main de Peregrini. Diamètre : 2 p. 2 lig. *Cabinet Sykes*, n° 1153. *Cabinet Woodburn.* Bartsch a décrit ce nielle, parmi les gravures des anciens maîtres italiens, dans le *Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 101, n° 6. »

Telle est la description que M. Duchesne donne du sujet au n° 242; mais, quant au nielle du cabinet Brisard, il le croit d'un autre artiste; il cite, au n° 243, l'opinion de M. Ottley, qui l'attribue à François Francia; il en indique deux états, dont le premier est celui que nous possédons. Le fond de ce premier état n'est couvert, dans plusieurs parties, que de simples tailles diagonales; tandis que, dans le deuxième état, le fond est couvert entièrement de tailles croisées. Une épreuve de ce deuxième état appartenait au cabinet Sykes, n° 1152. Elle a été vendue à Londres, en 1824, pour la somme de 14 guinées (350 francs).

J'ajouterai à la description qui précède, que la femme assise, et qui me paraît être Vénus, a le pied droit posé sur un casque qui est par terre; que l'homme qui porte la lance avec les trois têtes d'animaux est vu de profil et qu'il semble offrir son trophée à Vénus; qu'il est drapé à la ceinture; que l'homme qui porte le bouclier est entièrement nu et vu de face; que sur le champ du bouclier paraît un lièvre courant, et que l'un des angles de ce bouclier se termine par une tête d'aigle; enfin, que celui qui allume un flambeau est vu par le dos; qu'il a pour manteau une peau de bélier, et qu'un peu au-dessus de lui, on voit une langue de feu qui semble tomber du ciel et se diriger vers sa tête. L'Amour ne voltige pas au-dessus du bouclier, il est posé sur le pied gauche à l'un des angles : il tient de la main gauche, au-dessus de sa tête, un objet qui paraît être son arc détendu, et de la main droite, il touche la flamme de la torchère. La femme du satyre étend la main au-dessus de la tête du jeune homme qui porte les têtes d'animaux. Je trouve pour mesure *deux pouces trois lignes*, en comprenant le double trait. Notre épreuve est rognée.

Dimension en mesure métrique : 60 millimètres de diamètre.

Quant à l'attribution de M. Ottley, je l'accepte très-volontiers; je trouve une analogie de style et de travail très-prononcée entre cette pièce et la *Bacchanale* décrite plus haut (n° 219 de Duchesne). J'attribuerai aussi au même artiste le *Triomphe de l'Amour*, que j'ai décrit au n° 13 ci-dessus. Ni l'une ni l'autre de ces pièces ne me paraît de Peregrini.

Allégorie où se voit une vieille femme. — M. Duchesne donne, au n° 299, la description suivante de cette pièce : « Une vieille femme, entièrement nue, vue de profil, assise de côté sur un brancard porté par

deux hommes marchant vers la gauche. Cette femme a les cheveux épars et tient élevé en avant d'elle un grand plat sur lequel est un cygne. Un homme ouvre la marche, ayant à la main une couronne de feuillage, qu'il tient en l'air de la main gauche ; de l'autre main, il tient un bâton surmonté d'un croissant et d'une boule ; sur le devant est un petit Amour armé de son arc. Dans le fond se trouvent d'autres personnages, dont l'un tient aussi une couronne, et un autre un bâton, semblable à celui dont il vient d'être parlé. Le haut de cette pièce est décoré d'une double arcade en guirlandes de feuillage. La forme de cette pièce est un trapèze dont le haut et le bas ont une légère courbure.

« Dimension : haut. 2 p. 3 lig., larg. par en haut 1 p. 4 lig. et demie, larg. par en bas 1 p. 1 lig. et demie. *Cabinet Brisard.* »

J'ai quelques observations à faire sur cette description. La vieille a les cheveux non pas épars, mais flottant en arrière comme par l'effet d'un grand vent. Des deux hommes qui la portent, l'un, celui de devant, est vu par le dos ; il est nu, sauf une draperie à la ceinture ; il n'a ni coiffure, ni chaussure ; l'autre, celui de derrière, a un chapeau, une tunique, un manteau et des brodequins. Il y a dans le fond quatre figures formant cortége. L'Amour n'est pas, à proprement parler, sur le devant ; il est au milieu de la planche, marchant sous le brancard, entre les deux porteurs. Le haut de la planche offre deux arcades avec un cul-de-lampe au milieu. Deux guirlandes de feuillage décorent ces arcades.

Dimension : haut. 61 millimètres, larg. par en haut 37 millimètres, par en bas 31 millimètres.

Fragment de la pièce n° 339. *Bustes d'hommes. — Description de M. Duchesne.* — « Deux hommes dans des niches, tournés de profil et en regard : celui de gauche est vu par le dos ; il a une écharpe par-dessus sa cuirasse ; le devant de son casque est formé par une tête d'aigle ; le cimier est un dragon. L'homme à droite a une épaule nue ; son casque est orné de deux masques barbus ; le cimier est une chimère ; les niches ont un triple cintre ; l'intervalle entre eux deux est entièrement blanc ; mais les angles au-dessus des voussoirs sont remplis par des traces qui figurent une muraille en briques. Larg. 1 p. 10 lig., haut. 1 p. 5 lig. *Bibliothèque du Roi.*

« Dans le cabinet *Sykes*, n° 1201, il se trouvait la moitié formant le côté gauche de cette pièce : ce fragment se trouve aussi dans le cabinet de M. Brisard, et le fond n'est pas terminé. »

C'est ce dernier fragment que nous possédons. Je ne puis m'empêcher de relever les derniers mots de cet article. M. Duchesne dit que le *fond de notre épreuve n'est pas terminé ;* en effet, ce fond présente des parties où l'encre n'a point adhéré et qui font des taches en clair ; c'est un défaut

provenant du tirage. Quant au fond, il est terminé : le fond d'un nielle est terminé du moment qu'il est assez évidé pour recevoir l'émail et le retenir. La planche qui a donné l'épreuve que j'ai sous les yeux se trouvait bien certainement dans cette condition : on en voit le fond entièrement couvert de tailles croisées, mais inégales. Cette inégalité des tailles me paraît un des principaux caractères auxquels on peut reconnaître les empreintes de nielles, et les distinguer des copies faites d'après des planches niellées. Dans ces dernières, les fonds sont plus régulièrement traités : c'est sur cette observation que je m'appuie pour exprimer un doute sur l'authenticité du nielle dont j'ai parlé plus haut (nº 272 de M. Duchesne).

Arabesques symétriques, avec deux trophées. — Description de M. Duchesne. — « Le milieu de ces arabesques symétriques est occupé par un massacre d'oiseau (le crâne disséqué d'un oiseau), surmonté de deux boucliers de forme singulière, accolés l'un contre l'autre, et décorés chacun de deux têtes humaines. Dans la tête de l'oiseau, le bec est remplacé par plusieurs serpents venant se joindre à la queue d'un dauphin, qui tourne la tête vers un oiseau chimérique placé sur son dos, et qui paraît se défendre contre une autre tête de dauphin ; au-dessus est une corbeille sur laquelle est posé un satyre jouant de la flûte de Syrinx. Tout à fait sur le bord est un trophée au milieu duquel on voit un bouclier orné d'une tête de Méduse ; au-dessous est un masque à trois figures, et tout en bas une tablette sur laquelle on lit SCOF : l'explication de ces lettres se trouve dans la partie historique de l'*Essai*, p. 74. L'autre côté de ces arabesques est absolument semblable à celui qui vient d'être décrit. Cette pièce, gravée par Peregrini, est d'une grande précision de travail. Larg. 3 p. 5 lig., haut. 2 p. 1 lig. *Bibliothèque du Roi.* Cette épreuve est d'un ton bleuâtre. *Cabinet Sykes*, nº 1207. »

Notre épreuve, qui provient du cabinet Brisard, est probablement celle de Sykes. Elle est magnifique de tirage, avec une marge de plus d'une ligne tout à l'entour, ce qui me permet d'en donner la mesure très-exacte, qui diffère un peu de celle que donne M. Duchesne.

Dimension de la planche : larg. 3 p. 6 lig., haut. 2 p. 1 lig. Elle est d'une demi-ligne plus haute à gauche qu'à droite.

Mesure métrique : larg. 59 milimètres, haut. 56 millimètres.

Une lame de couteau. — M. Duchesne décrit ainsi cette pièce, à l'appendice de son *Essai*, lettre Z : « Danse d'enfants dans laquelle se trouvent environ vingt figures : l'une d'elles est à cheval sur un objet difficile à reconnaître. La seule épreuve que j'aie vue était assez mal imprimée, et les figures n'avaient rien de facile à caractériser. Le fond est blanc ; ce

qui me fait penser que cette pièce n'est point un nielle, mais bien certainement une très-ancienne gravure d'Italie. Larg. 4 p. 11 lig., haut., au milieu, 7 l. A gauche, une ligne de moins ; à droite, la pièce se termine en pointe. »

Cette description ne peut donner qu'une idée vague et incomplète de la pièce que j'ai sous les yeux. J'essayerai de la rectifier.

La composition est partagée en deux groupes principaux : à gauche, cinq enfants au repos semblent former un orchestre. Le premier, à partir de ce côté, est debout, vu par le dos, la tête de profil ; le second est vu entièrement de face ; il porte sur le bras droit un objet que je ne puis déterminer ; le troisième, debout, vu aussi de face, quant au corps, a la tête de profil, et joue d'un instrument qui ressemble à un hautbois ou à une clarinette ; le quatrième, assis par terre, en avant d'un petit tertre, joue aussi d'un instrument dont il tient le bout dans la bouche, et dont ses doigts ouvrent ou ferment les trous ; enfin, le cinquième, monté sur le tertre, joue aussi de la clarinette. C'est ce tertre que M. Duchesne désigne comme un objet difficile à reconnaître et sur lequel l'enfant serait à cheval. Quoiqu'il y ait un peu de confusion dans cette partie du dessin, on voit cependant bien clairement que l'enfant est debout et non à cheval ; ses deux jambes sont entièrement visibles, y compris les pieds. Dans le fond, derrière ce groupe, on voit quelques arbres. Le second groupe est au milieu de la lame ; il se compose de douze enfants dansant ensemble et formant la chaîne. Celui qui conduit la bande est à gauche et tient de la main droite une couronne. Vers la pointe du couteau, qui est la partie la plus effacée, on voit encore deux enfants qui semblent accourir pour prendre part à la danse. Le fond est blanc, comme dit M. Duchesne, mais seulement dans les parties où l'encre n'a pas marqué. On voit, d'ailleurs, que cette épreuve a été prise par des procédés très-peu perfectionnés ; elle est sur un papier très-commun, et sur lequel il y a des caractères d'écriture appartenant au XVIIe siècle. Malheureusement il n'y a aucune marge, et, sur une bande de papier de la largeur d'une lame de couteau de dessert, il est impossible de deviner le sens des phrases, aucun mot ne s'y trouvant en entier. Tout ce qu'on peut conjecturer de ce fragment, c'est qu'il est en langue flamande, et qu'il appartient à un écrit tracé longtemps après l'impression de la pièce, par un possesseur peu soucieux de la conservation des raretés de ce genre. Plus tard, la pièce aura été rognée et mise dans l'état où on la voit aujourd'hui.

Le style de ce petit morceau est excellent et rappelle la Danse d'Amours, de Marc-Antoine, d'après Raphaël. Est-ce une empreinte de nielle proprement dit ? La chose est plus que douteuse. En tout cas, la lame du couteau devait être d'acier et non d'argent. Peut-être ce dessin devait-il être damasquiné au moyen d'un autre métal ; peut-être seulement devait-il

être ciselé plus profondément. Le premier creux, celui qui a procuré cette épreuve, a été produit par l'eau-forte ; on en voit les ravages dans quelques parties. Quoi qu'il en soit, cette lame de couteau est un des plus curieux spécimens qu'on puisse citer ; je n'ai rencontré dans aucun ouvrage spécial la mention d'une autre épreuve du même genre : si elle n'est pas un nielle, elle offre avec ceux-ci une très-grande analogie, et doit demeurer classée dans cette catégorie d'estampes ; elle mérite d'être l'objet d'une étude sérieuse. Il serait, par exemple, très-intéressant de la rapprocher des manches de couteau niellés dont MM. Duchesne et Cicognara ont donné la description, et dont ce dernier a publié des *fac-simile*.

Dimension : long. de la lame 135 millimètres, larg. 17 millimètres.

II. NIELLES DÉCRITS DANS LE VOYAGE D'UN ICONOPHILE.

Arabesques avec mascaron. — Ce nielle, qui est identiquement le même que celui dont nous venons de trouver trois épreuves, est décrit ci-dessus, 1re partie, nº 4 : inutile d'en donner une seconde description.

Les deux bustes et la tête de mort. — *Description de M. Duchesne.* « M. Brisard possède encore, de cette époque, une petite pièce contenant trois médaillons sur une même planche. Dans celui d'en haut, se voit une tête de mort ; celui du bas, à droite, représente une tête d'homme couronnée, vue de profil. Les fonds sont en tailles croisées ; cependant je ne crois pas cette planche niellée ; mais elle est certainement de la main d'un artiste italien. Larg. 2 p. 1 lig., haut. 1 p. 5 lig. »

J'ajouterai à cette description que le médaillon d'en haut est dans un cercle formé d'un seul trait (diamètre : 10 millimètres) ; que les deux d'en bas sont également circulaires et entourés d'un triple trait (diamètre : 13 millimètres) ; que la tête de la femme est ceinte d'un diadème ; que ses cheveux, séparés en bandeaux sur le sommet de la tête, tombent en grosses boucles derrière les oreilles sur les épaules ; la coiffure de l'homme est du même genre.

Cette planche présente une particularité qui a pu faire hésiter M. Duchesne à la ranger parmi les nielles : c'est que les trois médaillons sont réunis sur une même lame de métal, et séparés entre eux par des parties absolument vides, sur lesquelles on n'aperçoit que quelques hachures irrégulières tracées par l'artiste essayant la pointe de son burin. Mais n'est-ce pas seulement pour la commodité du travail, que le graveur a différé de séparer ses médaillons et de leur donner la forme de l'ornement auquel ils devaient être adaptés? La présence des trois médaillons sur la même planche me semble prouver seulement une chose ; à savoir :

que ce morceau n'est pas une copie de nielle, mais bien une empreinte obtenue d'une lame d'argent non encore niellée. Notre estampe présente une autre singularité : elle a la forme d'un polygone à six côtés, dont quatre sont parallèles deux à deux, ayant formé d'abord un parallélogramme rectangle avant que les deux angles supérieurs eussent été coupés. On peut se demander si cette forme est celle de la planche, ou si c'est le papier qui a été ainsi mutilé au détriment de l'estampe. Plusieurs indices me font croire que c'est bien la forme qu'avait la planche quand le tirage a eu lieu. Un trait de burin se voit le long du bord inférieur et des deux côtés qui lui sont perpendiculaires ; ce trait ne se voit point le long des trois autres côtés. On peut en inférer que la planche a été plus grande et qu'elle a eu la forme d'un parallélogramme rectangle. Si la planche avait conservé cette forme, lors du tirage de l'épreuve, les ciseaux, en coupant les deux angles, auraient également coupé le trait tracé le long du bord, de manière que l'extrémité du trait coupé se serait prolongée jusqu'à l'extrémité du papier ; or, on voit clairement que ce trait s'arrête à un millimètre environ de la tranche, ce qui s'explique parfaitement par la section du métal, dont les bords auront été taillés en biseau et repolis, après avoir été coupés par les cisailles. Il y a, le long des deux bords obliques, surtout de celui de gauche, une trace évidente de la pression du bord du cuivre contre le papier. La même circonstance se remarque à l'égard de deux petits arcs de cercle qui se voient, vers le haut, le long des côtés obliques ; là encore, les quatre extrémités des traits du burin n'arrivent pas jusqu'à la tranche du papier. Et cependant, il est évident que ces arcs appartiennent à deux cercles qui ont été tracés sur la planche, quand elle était entière, pour encadrer deux médaillons qui devaient faire pendants aux deux d'en bas. Il reste, d'ailleurs, assez de l'intérieur de ces cercles pour montrer qu'ils sont demeurés vides de tout travail du graveur. N'est-ce pas encore là un signe que le tirage de notre épreuve a été fait sur une planche destinée à autre chose qu'à fournir des estampes? L'impression ici n'est qu'un moyen employé par l'artiste pour s'assurer de l'état d'avancement de son travail, ou pour conserver une copie de son œuvre avant de remplir toutes les tailles par le nielle. Je crois donc que l'on peut, avec toute certitude, ranger ce morceau parmi les épreuves tirées au moyen de planches gravées pour être niellées.

Dimensions : Le bord inférieur : 59 millimètres ; les deux côtés qui lui sont perpendiculaires : 20 millimètres ; les deux côtés obliques : 35 millimètres ; le côté supérieur : 5 millimètres.

Il est toujours difficile de déterminer les anciennes estampes et de leur donner une attribution qui échappe à la critique, surtout quand il s'agit

d'épreuves uniques, comme le sont souvent les nielles; il n'y a que la comparaison qui puisse permettre un jugement, et c'est par ce moyen, et en faisant usage des renseignements que j'emprunte à MM. Bartsch, Duchesne, Ottley, Cicognara, que je vais essayer d'indiquer le nom des artistes auxquels sont dus les vingt nielles que nous possédons.

Il s'y trouve d'abord quatre pièces incontestablement de Peregrini, puisque la marque de ce maître a été reconnue, non sur nos épreuves, mais sur des épreuves identiques conservées dans d'autres collections, ainsi qu'on l'a vu dans le cours de cette analyse. Ce sont : 1° *Le Triomphe de Neptune;* 2° *Les trois Femmes dansant;* 3° *La Danse de trois enfants;* 4° *L'Allégorie sur la navigation;* je ne puis m'empêcher d'exprimer un doute quant à l'attribution du numéro 5° *Les Arabesques symétriques avec deux trophées.* Je ne chicanerais point M. Duchesne sur l'interprétation qu'il donne des lettres SCOF, qu'il traduit par ces mots : *Stephanus*, *Caesenas*, *Opus Fecit*, si le style et le faire de cette planche ne me paraissaient tout à fait différents des autres pièces signées Ᵽ. ou O. Ᵽ. D. C., marque que j'accepte volontiers comme de Peregrini. Une grande analogie de style et de faire m'autorise à placer encore dans l'œuvre de ce dernier maître : 6° *Le Mercure et Bacchus enfant*, et 7° *La Femme aux cinq génies ;* 8° *Les deux Enfants jouant avec un chien.*

Nous avons deux pièces de Nicolas Rosex ou Rosa, autrement dit *Nicoletto da Modena :* 1° *Les Arabesques aux mascarons*, et 2° *Le Tireur d'épine.*

Trois pièces me paraissent appartenir à F. Raibolini, le *Francia*, ce sont : 1° Celle que M. Ottley attribue à ce maître : *La Femme nue avec trois hommes et un satyre;* 2° *La Bacchanale*, que M. Duchesne donne pour un ouvrage de Peregrini, mais qui n'offre aucun rapport de style ni de travail avec les pièces de ce maître que j'ai sous les yeux, tandis qu'il y a identité de manière avec celle du *Francia ;* 3° *Le Triomphe de l'Amour*, morceau inédit jusqu'à présent et qu'il suffit de rapprocher des deux autres pour être convaincu qu'il sortent tous les trois de la même main.

Quant aux autres nielles, je manque d'éléments pour hasarder une attribution quelconque; je ne puis mettre aucun nom en avant. Toutefois, je regarde comme venant d'un seul et même maître les pièces 329 et 347, *Fragment d'une tête casquée* et *Portrait d'un dame.*

En résumé, le volume du docteur Van Sestich enrichit notre cabinet de morceaux qui, à eux seuls, feraient la réputation d'une collection. Vingt-neuf épreuves de quatorze différents nielles, dont trois entièrements inconnus ; jusqu'à quatre épreuves du même nielle découvertes à la fois, c'est un fait qui ne peut manquer d'attirer l'attention des iconophiles. Grâce à cette trouvaille, nulle collection, après celle de Paris, ne possède maintenant un aussi grand nombre d'épreuves de nielles que la

nôtre; car, si le mémoire de M. Cicognara a révélé l'existence d'un nombre de planches d'argent niellées plus que double de celui indiqué par M. Duchesne, il n'a augmenté que de quelques numéros la liste des épreuves sur papier déjà connues. Cette extrême rareté donne à ces morceaux un prix extraordinaire; ce n'est que de loin en loin que les amateurs ont la chance d'en voir passer dans les ventes. Je ne connais, pour la Belgique, que la seule vente de M. Brisard où l'on ait vu des nielles, et, du moins cette fois, le Gouvernement ne les a pas laissés sortir du pays. La vente la plus importante dont on ait gardé la mémoire est celle du cabinet de M. Marc Masterman-Sykes, à Londres. Cet amateur possédait la plus riche collection dont il soit fait mention dans les fastes de la chalcographie. Elle renfermait 199 pièces (planches d'argent, empreintes en soufre et épreuves sur papier). M. Duchesne, dans son *Essai*, a noté les prix d'une partie des lots; en les rappelant ici, je ferai remarquer que cette vente a eu lieu en 1824, et que, depuis lors, tous les objets d'art ont considérablement augmenté de valeur. Voici donc ces prix : Une planche d'argent a été vendue 8,000 francs; quatorze empreintes en soufre ont été payées ensemble 14,000 francs. Quant aux épreuves sur papier, *neuf* ont été adjugées entre 240 et 280 francs; *sept* entre 300 et 350 francs; *quatre* entre 400 et 500 francs; *trois* à 800 francs la pièce; *une* à 1,300 francs, et enfin le nº 54 a produit la somme fabuleuse de 7,500 francs : c'est un morceau de papier mesurant quatre pouces de haut sur trois de large.

Indépendamment des collections publiques, il existe plusieurs collections particulières qui conservent le nom de leur propriétaire, même après être passées dans les établissements publics; ainsi on désigne encore sous le nom de *cabinet Durazzo*, les pièces provenant de la collection de cet amateur et qui se trouvent aujourd'hui au musée de Turin. L'Italie a encore les collections *Malaspina* et *Cicognara*. L'Angleterre, outre la collection *Sykes*, peut citer les cabinets *Woodburn* et *Hamilton*.

La Belgique n'avait que la collection *Brisard;* elle a de plus aujourd'hui la collection *Van Sestich*, et toutes les deux se trouvent à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Tableau des nielles existant à la Bibliothèque royale de Bruxelles, avec indication des collections où l'on rencontre des épreuves des mêmes planches.

Nos D'ORDRE.	NUMÉROS de M. Duchesne.	DÉSIGNATION DE LA PLANCHE.	ORIGINE.	NOM DE L'ARTISTE. ATTRIBUTION de M. Duchesne.	MON ATTRIBUTION.	NOMBRE d'épreuves connues à Bruxelles	au dehors	TOTAL	*Observations.*
1	18	Samson déchirant le lion. . .	Van Sestich.	Inconnu.	Inconnu.	1	1	2	Cabinet Sykes.
2	214	Le triomphe de Neptune. . .	Id.	Peregrini.	Peregrini	4	2	6	Cabinet de Vienne? et cabinet Malaspina.
3	218	Mercure et Bacchus enfant . .	Id.	Inconnu.	Peregrini	1	3	4	Biblioth. imp. de Paris. Cabinet Sykes et cab. Woodburn.
4	219	Bacchanale	Id.	Peregrini.	Francia.	3	1	4	Cabinet Sykes.
5	243	Femme nue avec trois hommes et un satyre	Brisard.	Peregrini.	Francia.	1	2	3	Cabinet Sykes. Cab. Woodburn.
6	272	Guerriers portant un trophée .	Van Sestich.	Inconnu.	Inconnu.	1	1	2	Cabinet de Vienne?
7	287	Trois femmes dansant. . . .	Id.	Peregrini.	Peregrini.	2	1	3	Bibliothèque imp. de Paris.
8	291	Danse de trois enfants. . . .	Id.	Peregrini.	Peregrini.	3	1	4	Cabinet Malaspina.
9	294	Deux enfants jouant avec un chien.	Id.	Inconnu.	Peregrini.	3	1	4	Collection Sykes.
10	299	Allégorie où se voit une vieille femme	Brisard.	Inconnu.	Inconnu.	1	»	1	Unique.
11	303	Allégorie sur la navigation . .	Van Sestich.	Peregrini	Peregrini.	1	1	2	Cabinet Sykes.
12	339	Fragment d'une tête casquée. .	Brisard.	Inconnu.	Je les crois toutes deux du	1	2	3	Bibl. imp. de Paris. Cab. Sykes. (L'épreuve du cabinet de Paris est entière.)
13	347	Portrait d'une dame	Van Sestich.	Inconnu.	même maître.	2	1	3	Copie à Vienne?
14	Z	Une lame de couteau	Brisard.	Inconnu.	Inconnu.	1	»	1	Unique.
15	pag. 327	Arabesques avec mascaron . .	Brisard. Van Sestich.	Nicolas Rosex	Rosex.	1 3	»	4	Seules épreuves connues.
16	Ibid.	Deux bustes et une tête de mort.	Brisard.	Inconnu.	Inconnu.	1	»	1	Unique.
17	—	Le tireur d'épine.	Van Sestich.	—	Nicolas Rosex?	1	»	1	D'après le Francia?
18	—	La femme aux cinq génies . .	Id.	—	Peregrini.	3	»	3	N'existe qu'à Bruxelles.
19	—	Le triomphe de l'Amour . . .	Id.	—	Francia	1	»	1	Unique.
20	370	Arabesque symétrique avec deux trophées	Brisard.	Peregrini.	?	1	»	1	Unique.

LISTE

DES PORTRAITS RÉPARTIS DANS LE VOLUME DE JEAN VAN SESTICH.

Série A.

Sur la couverture	Magnus Accursius. — Dinus Magellanus. — Franciscus Zabarela. — Antonius Rosellus.
En regard.	Paulus Castren. Pater. — Angelus Castr. filius (le nom coupé). Hieronimus Buticella.
Sur le feuillet blanc qui précède la garde du titre. .	Laurus Palazzolus. — Raphaël Cumanus. Raimondus Casus. — Jacobus de Ardua.
Au bas de la page 15. . .	Deux portraits sur la même feuille. Ces deux pièces sont encadrées d'un trait rouge. — Nicolaus Castrensis, Paulus Castrensis.
Entre les feuillets 132 et 133.	Andreas Alciatus. — Bertholomeus Urbin. Asimbenius Caliga. — Paulus Ungarellus. — Ces quatre portraits, sur une même feuille, sont entourés du même encadrement imprimé que celui du titre.
Au bas du verso du feuillet 298.	Marianus Socinus. — Hieronimus Cagnolus. — Encadrement rouge, emprunté à un livre imprimé et collé autour de l'estampe.
Au bas du verso du feuillet 376.	Alexander Tartagnus. — Franciscus Accoltius. — Encadrement du même genre.
Entre les feuillets 420 et 421.	Franciscus Porcellinus. — Jacobus Sancruc. — Bertholomeus Capivatius. — Antonius Orsatu. — Encadrement du titre.
Entre les feuillets 440 et 441	Ludovicus Lambertacius. — Bertholomeus Capilistius. Bertholomeus Pisanus. — Valpinianus. — Même encadrement.
Entre les feuillets 460 et 461	Philippus Curtivius. — Chechus Leonius. M. Antonius Muretus. — Petrus Victorius. — Même encadrement.
Sur le feuillet de garde, en regard du verso du dernier feuillet écrit.	Bartholus Sassofer. — Baldus de Ubaldis. — Andreas Siculus. — Bartholomeus Caepola.

Série B.

En regard du titre. . . .	1. Irnerius. 2. Gratianns. 12. Speculator. 13. Dynus Mugellanus.
Entre les feuillets 16 et 17.	10. Hostiensis cardinalis. 11. Odofredus. 21. Oldradus. 22. Jacob de Butrigarus.
— 32 et 33.	8. S. Raymondus. 9. Innocentius Papa IIII. 19. Cynus Pistoriensis. 20. Joannes Calderinus.
Sur la marge du verso du feuillet 84.	66. Jacobus Cuiacius.

— 86 et 87	5. Azo. 6. Accursius. 16. Raynerius Foroliviensis. 17. Gulielmus de Cumo.
— 112 et 113.	23. Bartolus. 24 Lapus de Castillione. 34. Baldus. 35. Angelus.
— 156 et 157.	3. Placentinus. 4. Joannes Basianus. 14. Jacobus de Arena. 15. Richardus Malumbra.
— 214 et 215.	7. Jacobus Balduini. 33. Signorol Homodei. 18. Joannes Andreæ. 44. Jacob Alvarotus. — En deux pièces, contenant chacune deux portraits superposés
— 236 et 237.	45. Jacobus Zoccus. 46. Bartholomeus Cepola. 56. Felinus Sandeus. 57. Jason Maynus. — Cette page a été déchirée dans les deux tiers de sa hauteur, comme pour l'enlever.
— 251 et 252.	31. Ludovicus Lambertacius. 32. Albericus Rosatus. 42 Ludovicus Romanus. 43. Panormitanus.
— 278 et 279.	51. Franciscus Aretinus. 52. Antonius Rosellus. 62. Joan. Antonius Rubeus. 63. Andreas Alciatus.
— 323 et 324.	47. Alexander Imolensis. 48. Marianus Socinus. 58. Carolus Ruinus. 59. Francisc. Cuntius.
— 343 et 344.	29. Benedict de Plombino. 30. Salicetus. 40. Joannes ab Imola. 41 Paulus de Castro.
— 351 et 352.	49. Petrus Philippus Corneus. 50. Andreas Barbatia. 60. Philippus Decius. 61. Udalricus Zazius.
— 376 et 377.	25. Joannes de Lignano. 26. Andreas de Isernia. 36. Christofor Castillioneus. 37. Raphaël Fulgosius.
— 401 et 402.	27. Petrus de Ancharano. 28. Antonius de Butrio. 38. Raphaël Cumanus. 39. Franciscus Zabarella.

Série C.

Marge du feuillet 11 recto. .	2. Ludo. XII. La marge étant coupée, le nom est écrit en grandes capitales à l'encre rouge, audessous de l'estampe.
Verso 20.	86. Jacques Cuias.
Recto 38.	95. Roderic Zuares, écrit à l'encre rouge.
Recto 59.	54. Menoch, écrit à l'encre rouge.
Recto 73.	88. François Hottoman.
Recto 74.	83. François Duaren.
Recto 82.	103. Corasius, écrit à l'encre noire, sous l'estampe rognée.
Recto 102.	138. And. Tiraquel, à l'encre rouge.
Recto 122.	93. Sans noms. La marge rognée.
Verso 148.	132. Viglius, écrit à la main en petites capitales, encre noire.
Recto 158.	90. Jean Robert.
Recto 178.	122. Iac Cujas, écrit à la main (inconnu).
Recto 206.	87. Anthoine le Conte.
Verso 222.	77. André Tiraqueau.
Recto 231.	82. André Alciat.

Recto 248.	92. Charles du Molin.
Recto 267.	27. Sans nom.
Verso *id*.	79. Sans nom.
Verso 289.	71. Sans nom.
Recto 293.	89. Hugues Doneau.
Recto 371.	85. François Balduin.
Verso 386.	62. Cuib. Cost, écrit à la main.
Recto 395.	84. Eguinaire Baron.
Verso 401.	68. Peckius, écrit à l'encre rouge.
Recto 404.	124. Sans nom.
Verso 448.	100. Sans nom.
Recto 449.	130. Sans nom.
Verso 466.	72. Barnabé Brisson, président.

Série D.

Au verso du feuillet 18. .	Constantinus, 64.
Recto 137.	Justinianus, 87.
Verso 363.	Henricus II, 116.

L. Alvin.

Nota. Il a été fait un tirage à part de cette notice : brochure de 60 pages, avec *fac-simile* photographiques. A Paris, chez Aubry, rue Dauphine, n° 16.

EXPOSITION DE TRÉSORS D'ART

A MANCHESTER (1).

Ayant consacré une semaine entière à l'étude de l'Exposition d'art ouverte à Manchester, je vais essayer d'en donner un aperçu. On sait que cette Exposition est uniquement le résultat du zèle d'un certain nombre d'amis de l'art, qui ont réuni une valeur de 75,000 livres sterl., pour couvrir les dépenses causées par la construction d'un bâtiment en verre et en fer, par le transport, l'arrangement, la surveillance, etc.

Le succès de cette entreprise dépendait nécessairement d'abord du degré de participation des possesseurs d'objets d'art dans les trois royaumes. Sous la gracieuse protection de la reine et sous celle du prince Albert, cette Exposition est devenue certainement la plus belle et la plus variée qu'on ait jamais offerte aux yeux du public. La seconde condition de la réussite devait se trouver dans la manière d'arranger et de classer les objets. On a commencé par élever un édifice de 704 pieds de long sur 200 pieds de large, dont la nef principale a 56 pieds de largeur et 65 pieds de hauteur, le tout éclairé d'en haut, d'une manière admi-

(1) Nous sommes heureux de publier cet examen sommaire de l'Exhibition de Manchester par M. Waagen. M. Waagen passe, à bon droit, en Europe, pour un des premiers connaisseurs en peinture. Mieux que personne il connaît surtout les *trésors d'art* enfermés dans les collections particulières de l'aristocratie britannique. C'est même lui qui a inventé le mot qui sert d'enseigne à l'Exposition de Manchester. Apres avoir publié à Berlin (1838) *Kunstwerke und Kunstler in England*, 2 vol. in-12, il a publié à Londres (1854) *Treasures of art in Great Britain*, 3 vol. in-8. Malheureusement ces deux curieux livres, l'un en allemand, l'autre en anglais, n'ont jamais été traduits en français. Un de nos collaborateurs, M. Gustave Brunet, a parlé, dans la Revue (t. II, p. 405), de la première partie de l'ouvrage allemand, qui concernait le Musée du Louvre. Il a aussi donné (t. III, p. 37) une analyse de la galerie du duc de Devonshire, d'après les *Kunstwerke in England*.

M. Waagen fait autorité en Angleterre, et c'est à son livre *Treasures of art* etc., que le catalogue de l'Exhibition de Manchester se réfère principalement pour les attributions des tableaux.

(*Note de la Rédaction*.)

rable; puis, on a adopté la classification des objets par époques et par écoles, classification que le prince Albert avait recommandée comme la plus convenable.

Dans la nef principale, qui par ses bonnes proportions produit un très-heureux effet, sont placées les sculptures en marbre de l'école anglaise moderne, ainsi qu'une collection d'armes; dans la même nef, et dans des caisses vitrées, on voit des objets d'art de moindre dimension et qui constituent une des parties principales de l'Exposition. Les parois qui séparent cette nef des deux nefs latérales sont ornées par environ 350 portraits placés selon l'ordre chronologique. On y rencontre tout ce que l'Angleterre a produit de plus distingué depuis le xvme siècle jusqu'à nos jours : des rois et des reines, des hommes d'État, des généraux, des poëtes, des beaux esprits, de belles femmes, des artistes, des savants, etc., etc., dont les images ont été conservées à la postérité par des artistes tels que Holbein, Mytens, Van Dyck, Peter Lely, Kneller, Joshua Reynolds et Thomas Lawrence. Cette collection est le résultat d'une étude de plusieurs années d'un des plus profonds connaisseurs dans cette branche d'art, de Peter Cunningham; elle est enrichie par un grand nombre de portraits tirés des galeries royales et des collections particulières. Il n'est guère probable qu'on rencontre jamais une seconde occasion de pouvoir contempler en si peu d'heures une telle série d'illustres personnages.

Les deux nefs latérales sont divisées chacune en trois salles; celle de gauche contient plus de 1,000 tableaux de toutes les écoles anciennes; celle de droite, 664 tableaux de l'école anglaise moderne. Le classement des tableaux dans la première de ces nefs a été fait avec autant d'intelligence que de goût par George Scharf le jeune, déjà connu honorablement par ses connaissances étendues dans le domaine de l'art.

La première salle renferme, sur une longue paroi et sur une paroi étroite, les tableaux de l'école italienne, depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVe, ainsi que ceux du XVIe siècle des écoles de Florence, de Rome et de Lombardie. Nous y voyons les œuvres magnifiques de Duccio, d'Ugolino de Sienne, de Fiesole, un tableau *véritable* ou authentique de Michel-Ange, fait dans les premiers temps de sa carrière, différentes œuvres de Raphaël, de Fra Bartolomeo, de Correggio, etc. Vis-à-vis, sur la longue

paroi, nous trouvons les tableaux des anciennes écoles des Pays-Bas et de l'Allemagne. Quoiqu'on y voie de bonnes productions de Jean Van Eyck, de Memling, de Rogier van der Weyden le jeune, de Dürer et de Holbein, d'Antonio Moor, etc., nous devons cependant avouer que ces écoles sont moins abondamment représentées que les précédentes.

La seconde salle renferme les peintres coloristes des XVIe et XVIIe siècles, ainsi que l'école des Carracci. Sur l'un des côtés, nous voyons les œuvres de Titien, de Pâris Bordone, de Tintoretto, de Paolo Veronese, ainsi que celles des trois Carracci, de Dominichino et de Guido; sur l'autre côté, on admire les magnifiques travaux de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Snyders et d'autres.

La troisième salle renferme sur l'un des côtés le reste de l'école des Carracci, de Guercino, entr'autres, ainsi que des tableaux de l'école espagnole, dans laquelle on distingue surtout les admirables productions de Velasquez, devenues si rares de nos jours. L'espace contenu entre la seconde et la troisième salle est rempli d'une belle série de chefs-d'œuvre de Murillo. Sur l'autre côté de la troisième salle s'offre une série de tableaux de Van Dyck et de Rembrandt; bel ensemble, heureux choix. Cependant les paysages de Claude Lorrain, de Ruysdael, de Hobbema, de Cuyp et de Both sont certainement les trésors les plus brillants de cette salle. On peut hardiment avancer que jusqu'à présent on n'avait jamais vu, réunies en un seul local, des œuvres qui par leurs dimensions et leurs beautés réveillent une si haute idée de la grandeur de ces maîtres illustres. Enfin, sur la paroi étroite qui termine la salle, paraît dans tout son éclat le célèbre portrait de Charles Ier, par Van Dyck; le roi est peint de grandeur naturelle et à cheval; cette image a été envoyée de Windsor Castle.

Ceux qui aiment les écoles du XVIe siècle et du XVIIe, et qui y admirent les formes exquises d'un art achevé, trouveront encore une grande jouissance dans une salle plus petite et située dans la même direction, mais au delà de la nef, en travers; car ici on nous offre pour la première fois 44 peintures faisant partie de la célèbre collection du marquis de Hertford, qui, comme on sait, l'a formée dans l'espace des quinze dernières années par des achats dans des ventes à l'enchère, où ces chefs-d'œuvre, sortis

en majeure partie de galeries fameuses, par exemple de celle du roi des Pays-Bas, ont été acquis à des prix énormes.

L'école italienne n'y est représentée que par deux belles peintures d'Andrea del Sarto et de Salvator Rosa. Parmi les productions de l'école néerlandaise, la palme appartient, selon moi, à une *Sainte Famille* et à un paysage de Rubens, paysage connu sous le nom de l'*Arc-en-ciel*. Cependant Rembrandt, Van Dyck, Hobbema, Ruysdael, Adrien et Willem Van de Velde y sont aussi représentés par des chefs-d'œuvre. L'école espagnole y a envoyé une série de magnifiques peintures faites par ses deux chefs, Velasquez et Murillo. Celle de France offre avec un succès éclatant à l'admiration du public les *Quatre Saisons* par Nicolas Poussin, gravées par Raphaël Morghen; un magnifique paysage de Gaspar Poussin, et des œuvres notables de Watteau, Lancret, Pater, Greuze, Horace Vernet et Decamps. L'école anglaise enfin s'y distingue par les plus belles productions de Joshua Reynolds.

L'autre moitié de la salle contient un choix d'œuvres parfaites des grands peintres de genre et de paysage de l'école hollandaise. Ici nous devons surtout mentionner l'habile et spirituel Jan Steen. Parmi les six peintures de Potter, se trouve un de ses chefs-d'œuvre. Les tableaux de Pieter de Hooghe et de Nicolaus Maas sont aussi d'une grande beauté. Jamais, peut-être, on n'a réuni autant d'excellents travaux d'Ysaak Ostade.

Les trois salles de l'autre nef latérale sont remplies de peintures de l'école anglaise, également arrangées selon l'ordre chronologique; je me borne en ce moment à faire observer que des Anglais, vrais connaisseurs de leur école nationale, m'ont assuré que jamais et nulle part, depuis Hogarth jusqu'à nos jours, on n'avait rassemblé une collection aussi complète des œuvres des artistes les plus distingués des époques antérieures, tels que Joshua Reynolds, Gainsborough, etc., aussi bien que de ceux des temps plus récents, tels que David Wilkie, Turner, Edwin Landseer, Mulready, Eastlake et tant d'autres maîtres que je nommerais ici, s'ils étaient plus connus sur le continent.

La peinture en aquarelle, dans laquelle, comme on sait, les Anglais excellent, n'est pas moins richement dotée : 965 dessins, exposés dans une galerie fort bien éclairée, sur les confins de l'édifice, témoignent de la rare perfection de ce genre de peinture. On

y admire en grand nombre les plus belles feuilles des artistes les plus renommés dans cette partie. Je ne mentionnerai que les Turner, Cattermole, Dewint, Prout, Copley Fielding, Lewis, Taylor, David Cox, William Hunt, David Roberts, Stanfield et Topham.

Une magnifique suite de miniatures et d'émaux, depuis Holbein jusqu'à nos temps, et tirés des meilleures collections, nous permet de compléter nos connaissances sur la peinture anglaise; ils ont trouvé une place convenable dans une galerie qui circonscrit la nef.

C'est là aussi qu'est classée une des séries les plus belles et les plus intéressantes de l'Exposition, je veux parler de la collection de 1,859 gravures sur cuivre et sur bois, arrangées le long des parois, selon l'ordre chronologique, sous verre et encadrées. Je puis dire, sans crainte d'être démenti, que jamais jusqu'à nos temps, aucune autre collection n'a présenté d'une manière si succincte, depuis les ébauches de Maso Finiguerra jusqu'aux artistes modernes, les œuvres les plus remarquables de tous les habiles graveurs des différentes nations. Je ne dois pas omettre de mentionner en passant une belle et riche collection de photographies. Enfin, une autre collection d'environ 200 dessins et cartons de grands maîtres sera exposée plus tard.

Parmi les sculptures en marbre on rencontre des œuvres des meilleurs sculpteurs actuels de l'Angleterre, tels que Gibson, et la statue de Pâris par Canova.

Je vais maintenant parler des antiques et objets d'art de moindres dimensions, produits au Moyen-âge, à la Renaissance et dans les temps modernes; ils sont en grand nombre à Manchester et d'une variété vraiment étonnante. L'antiquité classique, les bronzes, les vases, les pierres taillées, etc., y sont représentés par la collection de M. Herz, bien connue de tous les archéologues, laquelle, comme on sait, a été achetée par M. Mayer, orfévre artiste, à Liverpool. La réunion de sculptures en ivoire et d'antiques diptyques, ainsi que d'objets en ce genre, des premiers temps de l'ère chrétienne jusqu'aux temps modernes, est certainement la plus belle qu'on puisse voir. Elle est cependant peut-être encore surpassée par la collection de *majolica* et de vases de Palissy, car on y trouve réuni tout ce que renfermait de plus remarquable la fameuse collection de

Bernal, outre les objets, vraiment précieux en ce genre, de la collection Soulages de Toulouse, acquise au prix de 13,000 liv. st. par les sept membres du comité de l'Exposition. Ces trésors sont encore augmentés par de riches contributions envoyées du British Museum et de Marlborough House.

La collection Soulages renferme, de plus, des œuvres de Lucca della Robbia, des émaux de Limoges, des bronzes, et grande abondance de meubles du Moyen-âge, d'origine soit italienne, soit française, la plupart exécutés et ornés d'une manière exquise.

La collection de cristaux mérite une attention toute spéciale, surtout ceux de la fameuse fabrique vénitienne de Murano. On en rencontre ici un nombre considérable, qui ne laissent rien à désirer, comme élégance dans les formes et les couleurs, comme perfection et fini du travail. Sans compter les émaux de la collection Soulages, on admire ici encore une riche quantité d'objets élégants, de même nature, produits depuis les temps les plus reculés jusqu'au temps des chefs-d'œuvre de la fabrique de Limoges.

L'Exposition renferme, en outre, de véritables trésors en rare et belle orfévrerie du Moyen-âge, de la Renaissance et de l'époque moderne. On y voit beaucoup de médaillons en bronze, sortis des fameux ateliers des artistes italiens Pisano, Caradosso, etc.

La collection d'armes offre quantité de pièces curieuses, qui ont appartenu aux rois d'Angleterre depuis Jean jusqu'à Charles II, et dont l'histoire constate l'authenticité; elles ont été classées et arrangées selon l'ordre chronologique par un des plus grands connaisseurs de cette branche, par M. Planché.

D'élégantes reliures de livres sont exposées dans des compartiments vitrés; on y a réuni les travaux des anciens relieurs, tels que Gascon et d'autres, à ceux des artistes vivants les plus distingués en ce genre, de Paris et de Londres.

Enfin, je dois mentionner un choix d'objets d'art, provenant des Indes Orientales et de la Chine; le docteur Royle, un des fonctionnaires de la Compagnie des Indes, les a arrangés avec un goût parfait dans une vaste salle de l'Exhibition. La reine, la Compagnie des Indes Orientales, la Société asiatique et quelques amateurs ont envoyé là tout ce qu'on peut voir de plus exquis et de plus beau en ce genre. Dans les différentes étoffes, on admire

non-seulement la richesse des matériaux et des couleurs, mais surtout ce goût un peu étrange mais beau, dont les productions de l'Orient sont si souvent empreintes. Des connaisseurs ne manqueront pas d'y examiner avec intérêt une belle collection d'armes orientales.

Un catalogue, qui n'est cependant regardé que comme préliminaire, à été distribué le jour de l'ouverture; il donne quelques détails plus ou moins circonstanciés sur les trésors que nous venons de mentionner.

Au moyen de trains de chemins de fer, partant chaque demi-heure du centre de Manchester, on peut atteindre le bâtiment de l'Exposition en cinq minutes; un grand nombre d'omnibus y vont également.

Après ce coup d'œil général sur les objets d'art exposés à Manchester, je vais maintenant donner quelques détails sur les plus importants tableaux appartenant à toutes les écoles et à toutes les époques.

L'école italienne débute par une des plus belles œuvres de Duccio di Buoninsegna, le plus éminent peintre de l'école de Sienne; ce tableau fait partie de la collection de S. A. R. le prince Albert; puis, par des peintures des cartons, seuls authentiques, d'Ugolino de Sienne, et par un tableau attribué à Simone Memmi. L'école de Florence des XIIIe et XVe siècles est moins bien représentée; cependant, il y a des tableaux très-intéressants de Cimabue, de Giotto et de Taddeo Gaddi; mais, en revanche, un peu plus tard, elle paraît dans tout son éclat avec les trois magnifiques œuvres du Fiesole, dont l'une, le fameux *Jugement dernier* de la collection du cardinal Fesch, appartient maintenant à lord Ward. Parmi les maîtres florentins florissant de 1450 à 1500, on remarque surtout de bons tableaux de Cosimo Roselli et de Sandro Botticelli. De l'école ombrienne, nous rencontrons de fort belles peintures du Perugino et du Spagna; Pérugin nous offre Marie avec l'Enfant sur un trône, et deux Saints, d'une époque antérieure. L'école vénitienne a produit vers le même temps une œuvre distinguée, c'est un *Christ au mont des Oliviers* par Giovanni Bellini, de la collection de M. Davenport Bromley. L'école ancienne de Padoue brille par trois chefs-d'œuvre d'Andrea Mantegna : *Judith*, de la collection du comte de Pembroke,

le *Christ au mont des Oliviers,* de la collection de Thomas Baring, et le *Triomphe de Scipion,* de la collection de M. Vivian.

Parmi les tableaux qu'on doit attribuer au fondateur de la plus belle époque d'art en Italie, à Lionardo da Vinci, il n'y a ici que l'étude de la tête de Marie dans le tableau de la *Vierge aux Rochers;* la plupart des autres productions appartiennent à ses disciples, tels que B. Luini et Beltraffio; celui-ci est l'auteur d'une fort belle Tête de saint Sébastien (collection de lord Elgin); il y a de lui encore d'autres peintures assez remarquables : une *Sainte Famille* accompagnée de plusieurs saints (collection de Smith Barry) est, selon moi, après le grand tableau du Louvre, l'œuvre la plus importante de Beltraffio. Comme forme exquise, solidité du travail et profondeur des couleurs, un de ses plus beaux tableaux est, sans contredit, une *Sainte Catherine* accompagnée de deux anges.

Mais, certainement, l'œuvre la plus rare et la plus belle de toute l'Exposition est celle qui représente Marie avec l'Enfant Jésus, Jean et quatre anges dans l'adolescence, par Michel-Ange; elle appartient au ministre des colonies, M. Henri Labouchere, qui l'acquit autrefois, comme une production de Domenico Ghirlandajo. Il y a déjà quelques années que je reconnus dans le génie sublime qui pénètre l'ensemble, dans l'aisance et la grâce des motifs, et dans le travail exquis des formes, la main du grand Buonarotti. Selon moi, Michel-Ange a peint cette Madone à l'époque où il peignit dans l'église de Saint-Pierre la Vierge Marie pleurant le Sauveur. A ma grande satisfaction, j'appris, un peu plus tard, que M. de Rumohr avait porté le même jugement sur l'origine de cette œuvre, et, depuis, j'ai éprouvé le plaisir de voir mon opinion partagée par quelques-uns des connaisseurs les plus distingués, par Cavalcatelle de l'Italie, par le docteur Wellesley et par l'astronome Johnson, d'Oxford.

Parmi les œuvres attribuées à Raphaël, il y en a au moins six qui sont authentiques et incontestables; on peut le suivre dans ces productions, depuis sa manière péruginesque jusqu'à la fin de sa seconde manière, c'est-à-dire jusqu'à son époque florentine. Son premier tableau de grande dimension est sans doute celui de 1500, où il a représenté le Sauveur en croix avec Marie et Jean à ses côtés; ce tableau a passé de la collection du

cardinal Fesch dans celle de lord Ward. Vient ensuite le *Christ au mont des Oliviers*, du palais Gabrielli à Rome; production d'une grande profondeur de sentiment, de beaucoup d'énergie dans le coloris, et d'un travail soigné; elle fait partie à présent de la collection de M. Fuller Maitland. Le petit groupe des *Trois Grâces*, de la collection de lord Ward, si généralement connu par la belle gravure de Forster, réclame la troisième place. De la même époque est une fort belle Madone avec l'Enfant, de la collection de lord Cowper. Le beau cycle cependant est terminé par une Madone avec l'Enfant, d'une plus grande dimension, et datée 1508. Même collection. Elle témoigne d'un véritable progrès par la perfection des formes plastiques de l'Enfant.

Sébastien del Piombo, le grand rival de Raphaël, est représenté d'une manière fort digne, par une *Sainte Famille* de la collection de Thomas Baring; l'influence de son célèbre protecteur, de Michel-Ange, y est assez sensible. On peut dire la même chose à l'égard de Fra Bartolomeo et d'Andrea del Sarto, pour deux *Sainte Famille*, des collections de lord Cowper et du marquis de Hertford.

L'école vénitienne, à l'époque de sa perfection, nous offre plusieurs peintures distinguées : de Giorgione, *la Fille de Herodias* (collection de Thomas Baring); de Titien, un *Enlèvement d'Europe*, provenant de la galerie d'Orléans, et aujourd'hui dans la collection de lord Darnley; un *Enlèvement de Proserpine*, esquisse provenant aussi de la galerie d'Orléans et appartenant à M. J. Evelyn Denison; une *Madeleine*, de la collection de M. Sanders; un portrait d'Alexandre de Médicis, duc de Florence, de la collection de S. M. la reine; et un portrait appelé par erreur : *Arioste*.

Paul Véronèse et Tintoret sont représentés par d'assez bonnes compositions, qui ne sont pourtant pas de premier ordre.

L'école lombarde de cette époque est pauvre en grandes productions; cependant deux *Têtes d'anges*, de forme colossale, par Correggio, fragments de la fresque du Couronnement de Marie dans l'église de San-Giovanni à Parme, ont une grandeur particulière et une forme plastique exquise; une répétition de la *Madeleine* de Dresde (appartenant à lord Ward, ainsi que les *Têtes d'anges*) excita à Rome, il y quelques années, un grand intérêt. Cette *Madeleine* est parfaitement propre à faire appré-

cier Correggio comme un maître habile et accompli dans le genre de peintures de cabinet. Il est à regretter que le duc de Wellington n'ait pas jugé à propos d'envoyer son *Christ au mont des Oliviers* par Correggio !

De l'époque des Carracci, je me bornerai à signaler comme digne d'intérêt la belle œuvre d'Annibale, le *Christ pleuré par les quatre Marie;* ce tableau était considéré comme un des plus beaux ornements de la galerie d'Orléans; un *Jean,* gravé par Muller; tous deux appartenant au comte de Carlisle; une *Sainte Agnès*, de la collection de la reine; et le *David et Abigaïl,* de Guido, peinture connue par la gravure de Strange et appartenant à lord Feversham.

L'école néerlandaise ancienne débute brillamment par la célèbre copie de l'*Adoration de l'Agneau,* œuvre principale des frères Van Eyck. Avant la Révolution française, cette copie était à l'hôtel de ville à Gand. Les parties de l'original étant aujourd'hui dispersées (à Gand et au musée de Berlin), c'est avec intérêt qu'on voit ici l'ensemble du tableau. Il y a encore à Manchester une œuvre originale de Jean Van Eyck, d'une moins grande importance, il est vrai : la *Marie avec l'Enfant,* de la galerie du roi des Pays-Bas, actuellement dans la collection de M. Beresford Hope.

Parmi les grands maîtres de cette école, Jean Memling est représenté par huit tableaux. On y distingue surtout un autel dont le milieu montre le Christ descendu de la croix; les côtés, saint Christophe et saint Jacques; beau sentiment, grande énergie, parfaite transparence dans les couleurs; ce tableau appartient au révérend J.-M. Heath; — une Marie avec l'Enfant, de la collection du prince Albert; — un diptyque; sur l'un des côtés la *Mise en croix;* sur l'autre, Jeanne de France, adorant Marie qui plane en l'air; de la collection du révérend J. Fuller Russell; — le *Saint Christophe* (collection du comte de Burlington), copie un peu diminutive, mais fort élégante, du tableau de la Pinacothèque à Munich.

Les deux Rogier van der Weyden, surtout le jeune, ont fourni quelques œuvres fort distinguées, par exemple, deux représentations du *Christ pleuré par les saintes femmes,* de la collection de S. A. R. le prince Albert, et de celle de sir Culling Eardley; — un *Ecce Homo* et une *Mater dolorosa,* de la

galerie de S. A. R. le prince Albert; — et enfin, de la même collection, un autel avec des volets, fait par Goswyn van der Weyden.

L'Exposition renferme encore, de Quintin Metsys, les *Avares*, peinture très-connue, de Windsor-Castle, et une merveilleuse tête de *Mater dolorosa*, de la collection de M. Heath.

On remarque aussi à Manchester quatre œuvres distinguées de l'auteur du *Baptême du Christ*, de l'académie de Bruges, tableau attribué dans cette ville par erreur à Memling, savoir : une *Adoration des Mages* et un *Christ pleuré par les saintes femmes*, de la collection de M. Green; — une *Descente de Croix* — et l'*Arbre de Jessé*, ce dernier tableau de la collection de sir Culling Eardley.

D'une manière bien plus brillante est représenté Jean Mabuse par l'œuvre principale des ses premiers temps, l'*Adoration des Mages*, de la collection du comte de Carlisle. Le talent du peintre Joost van Cleef, si peu connu, peut être parfaitement apprécié par son propre portrait, appartenant au comte Spencer. Les amis de l'art verront encore avec satisfaction quelques belles productions d'Antonio Moro, parmi lesquelles nous distinguons les bons portraits de la reine Marie la Catholique, et celui du comte d'Essex, de la collection de lord Yarborough.

L'école allemande nous offre d'abord un petit mais très-élégant triptyque de l'ancienne école de Cologne, et appartenant à M. Beresford Hope; — ensuite, de l'auteur du tableau du dôme de Cologne, de Stephen Lothener, une œuvre représentant trois Saints, de la collection du prince Albert; — puis, deux peintures de Michel Wohlgemüth, et un magnifique tableau d'autel de Mathias Grünewald.

Albert Dürer, si difficile à rencontrer, n'est représenté ici que par le portrait de son père, gravé par Hollar; des mouvements très-animés, la chaleur et la transparence des couleurs le rendent digne d'attention; il fait partie de la collection du duc de Northumberland.

Quoique Holbein soit parfaitement représenté ici par le fameux portrait de Henri VIII, et par le beau portrait du docteur Stokes, évêque de Londres, de la collection de la reine, on aurait raison de s'étonner que ce grand maître, dont les Anglais possèdent un nombre si considérable de portraits, n'ait pas

doté l'Exposition plus abondamment, si nous ne rencontrions, dans les salles consacrées aux portraits, six tableaux de Holbein, parmi lesquels on distingue surtout les portraits de sir Nicolas Carew, de sir Henry Guilford, du père de Thomas Morus, et un portrait du roi Edouard VI, encore enfant.

L'école néerlandaise du XVII[e] siècle est celle qui renferme le plus de trésors. Parmi les 40 peintures qui portent le nom de Rubens, il y en a certainement 35 qui sont authentiques, et dont je vais indiquer les plus distinguées.

La célèbre *Sainte Famille*, de la collection du marquis de Hertford : l'éclat de la teinte d'or, qu'on admire dans cette œuvre, étonne même celui qui connaît les autres productions de ce maître illustre ; l'ensemble y est modelé d'une manière exquise ; Jean, aux cheveux blond clair, est, sous ce rapport, une véritable merveille ; la tête d'Élisabeth est un chef-d'œuvre.

Nous plaçons à la même hauteur le fameux paysage connu sous le nom de l'*Arc-en-ciel* (même collection) ; le marquis de Hertford l'a acheté, l'année dernière, de la galerie d'Orford pour la somme de 4,500 guinées. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans cette belle œuvre, ou sa conception grandiose et poétique, ou la force et la vigueur de son effet.

Comme peintre de portraits, Rubens paraît dans tout son éclat, soit dans son propre portrait et dans celui de sa première femme, de la collection de la reine, soit dans celui du célèbre collecteur d'objets d'art, du comte Arundel (collection du comte Warwick). Parmi les tableaux historiques de Rubens, je signale d'abord le *Saint Martin* partageant son manteau avec un pauvre, de la collection de la reine ; — le *Denier de César*, de la collection du roi des Pays-Bas ; — une *Diane* accompagnée de ses nymphes, de la collection de Thomas Baring ; — la *Reine Thomyris* qui fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang, de la collection du comte Darnley (autrefois de la collection d'Orléans) ; toutes ces productions tiennent le premier rang dans l'œuvre de Rubens.

Deux paysages, des collections des comtes Burlington et Pembroke, sont également très-distingués ; celui surtout qui fait partie de la dernière de ces collections, un *Coucher de soleil*, brille d'une rare beauté. Enfin, parmi les esquisses les plus magnifiques sont celle qu'il a tracée d'une manière si admirable

pour son grand tableau de l'*Élévation de la Croix*, destiné à la cathédrale d'Anvers (collection de M. Holford), et celle pour son *Roi David* offrant des actions de grâces après le recouvrement de l'Arche d'alliance (collection de lord Spencer).

Van Dyck a fourni à l'Exposition 44 tableaux, dont cependant 18, placés dans la galerie des portraits, ne dépassent pas, au moins en partie, le rang d'un travail ordinaire; en revanche, on reconnaît et on apprécie l'éminent et le beau talent de ce grand maître en voyant les Trois Enfants (collection du comte Spencer), peints durant son séjour à Gênes; — le portrait du peintre Snyders, de la collection du comte de Carlisle; — et celui de la femme de Snyders, de la collection du comte de Warwick; faits tous deux après son retour d'Italie, lorsqu'il vivait dans les Pays-Bas. Enfin, son époque anglaise est illustrée par le fameux portrait de Charles Ier, de la collection royale de Windsor Castle, ainsi que par les célèbres portraits de M. Le Roy et de sa femme, de la collection du marquis de Hertford (antérieurement dans celle du roi des Pays-Bas).

Parmi ses tableaux historiques, on décerne le premier prix à sa *Madeleine*, autrefois dans la galerie du roi des Pays-Bas, aujourd'hui appartenant à M. John Dingwall; puis, à deux grands tableaux de la collection du duc de Newcastle, dont l'un représente un *Enlèvement de Renaud par Armide*, et l'autre un *Christ pleuré par les saintes femmes*.

Dr. G.-F. WAAGEN.

(*La suite au prochain numéro.*)

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE.

(SUITE) (1).

2° Vignettes isolées.

208 Jésus-Christ, debout, cherche à convaincre le démon, qui s'efforce de le tenter.

Pièce anonyme.

H. 0,152. L. 0,093.

209 Un saint, debout, lève les yeux vers le ciel; on voit au-dessus de sa tête le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, et au-dessus une banderole sur laquelle on lit : GEMIT IPSE, AVDITQVE GEMENTEM. On lit vers le bas : *L'esprit entend les cris que luy mesme a formés*. Et au-dessous : *Champagne pi. — ABosse sculp. — Saureux exc.*

H. 0,112. L. 0,064.

210 Le même sujet un peu plus grand.

H. 0,155. L. 0,088.

211 La Charité, debout, tient une torche de la main droite, et de la gauche un vase, duquel elle verse de l'eau dans la gueule d'un monstre. On lit au bas : *La vraye charité est d'aimer Dieu pour Dieu;* et au-dessous : *Auec priuilège. — ABosse.*

H. 0,112. L. 0,065.

212 Un homme, assis devant une table, est occupé à compter des pièces de monnaie; derrière lui, la Mort avec son sablier se dispose à le frapper; au-dessous, un ange tient une banderole sur laquelle on lit : *Pense à ta fin dernière.* Au-dessous de l'avare, le démon soulève le parquet, d'où sortent des flammes. On lit au bas : *Que seruira à l'homme de gagner tout le monde, s'il fait perte de son âme. ABosse fe.*

H. 0,091. L. 0,056.

(1) Voir les livraisons d'avril, de mai et de juin.

PIÈCES SYMBOLIQUES ET EMBLÉMATIQUES.

213 Une porte décorée d'un fronton au-dessus duquel on voit des anges qui supportent des cadres où sont représentés différents sujets de la vie de Jésus-Christ; au centre est l'Annonciation; à gauche : la Nativité de Jésus-Christ, la Présentation au temple, la Cène et la Résurrection; à droite : l'Adoration des Mages, le Baptême, le Christ en croix et la Transfiguration. Cette estampe a été gravée pour une thèse soutenue par Jacob Ladvocat le 29 janvier 1654, sur cette question : *Quid est absconditum a sapientibus?* Elle est dédiée au roi.

Pièce anonyme.

H. 0,584. L. 0,413.

214 Un portique sur le fronton duquel on voit Dieu le père tenant une croix de la main gauche; on lit au-dessus de lui : FONS SAPIENTIÆ. A gauche, au-dessous d'une figure allégorique : MATER SAPIENTIÆ; à droite : ADMIRATRIX SAPIENTIÆ. On voit, adossées aux colonnes qui soutiennent le fronton, quatre figures au-dessous desquelles on lit : à gauche, ANTECEDEBAT ME ISTA SAPIENTIA ET IGNORABAM. — PERFECTIO TVA ET DOCTRINA TVA VIRO SANCTO TVO. A droite, HANC AMAVI ET EXQVISIVI A JVVENTVTE MEA. — HABEBO PROPTER HANC CLARITATEM AD TVRBAS ET LOQVENTE ME RESPICIENT. On lit dans l'angle inférieur à gauche : *Io. Messager excud. cum priuilegio Regis.*

Pièce anonyme.

H. 0,516. L. 0,390.

215 On voit au centre un autel sur lequel se tiennent debout la sainte Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph, et au-dessus, Dieu le père et Jésus-Christ tenant sa croix; sur les piédestaux qui soutiennent le portique, on voit : à gauche, saint François d'Assise, saint Augustin, saint Ignace, saint Benoît et saint Bruno, et au-dessous, le Jugement dernier; à droite, saint François Xavier, saint Norbert, saint François de Paul, saint Bernard et saint Dominique, et au-dessous, l'Enfer. On lit sur une banderole au haut de l'estampe : L'ORATOIRE ACCOMPLI DE L'AME CHRESTIENE ET RELIGIEVSE, et au bas : *E. Ildefons. Cottart. Parisin. ord. minor. Recoll. Sti. Francisci Inu. — ABosse fe.* Puis, neuf lignes de texte : *vous uoyez ici — que vous lui devez. A Paris chez*

Leblond, rue sainct Denis, proche sainct Jacques de l'hospital à la cloche d'Argent auec priuilege du Roy.

H. 0,538. L. 0,367.

216 On voit au milieu de l'estampe un soldat ayant à sa droite une femme représentant l'Esprit divin, et à sa gauche, la Foi. On lit au-dessus de la tête de ces personnages : *Heaume de salut, la Foy, l'inspiration diuine;* sur la cuirasse du soldat, on lit : *Cinture / vérité. Cuirasse de justice.* A gauche de l'estampe, un ange joue de l'orgue; de chacun des tuyaux sortent des banderoles sur lesquelles on lit : *si tu veux entrer en la vie garde les comandementz — non car les auaricieux n'heriterôt point le Royaume de Dieu. Ep. 5. — Non ains tu adorreras le seigneur ton Dieu et luy seul seruiras. Mat. 4. — Si vos ne pardônez aux hômes leurs deffaut Dieu ne vôs pardonera les vostres. Mat. 6. — Non car la chair bataille contre l'esprit.* Plus loin, on voit le sentier de la vie, dans lequel s'avancent la *Justice,* la *Charité* et l'*Espérance*, avec leurs attributs. A droite de l'estampe, on voit un démon qui joue aussi de l'orgue, et de chacun des tuyaux sortent des banderoles sur lesquelles on lit : *Il est bon d'estre auaritieux. — Adore moy ie te feray riche. — Tu n'as point de courage, si tu quittes le point d'honer. — Tu n'es pas hôme si tu n'acôplis les désirs de ta chair.* On voit plus loin le chemin de la mort, où vont se perdre la *Chair,* l'*Orgueil* et l'*Envie,* avec leurs attributs. *ABosse inue. et fe. — Boisseau excud.* On lit au bas :

INSPIRATION DIVINE.

Fauory du grand Dieu ne retourne en arierre
Et poursuy du franc cœur la celleste carierre.

LA FOY.

Apuie toy sur moy plus que sur vn rocher
Les traitz de ce malin ne te feront broncher.

LE BON ANGE AV SOLDAT.

Courage ô st heros sus courage redresse
Lestandart de la foy que l'humaine sagesse
Foulle ja soubz les pieds, inuocque l'Eternel
Bouche l'oreille au chan de ce charmeur charnel.

LE SÉDVCTEVR.

Regarde au pauvre sot le chemin que tu prend
Et ne passe au trauers de tant de précipice

Regarde à ta jeunesse ainsi ne te mesprend
Retourne toy à moy je te feray seruice.

LE SOLDAT.

O meurtrier impiteux des ames immortelles
Helas que nuit et iour tu forges de cotelles
Pour nous rauir le ciel helas côbien de fronds
Tu prends pour n^s pousser es enfers pl^s profonds.

SA RESOLVTION.

Des armeures de Dieu estant ores vestu
Ie franchiray sans crainte le chemin peu batu
Suiuant de mon Sauueur la bouche qui m'appelle
Pour guide ayant la foy, ses filles pour estoille.

AV LECTEVR.

Chrestien contemple ici du vrai soldat l'image
Champion de la foy euitant le langage
Des orgues charmeresse du malin seducteur
Qui transformé en ange par son discours charm̄r

Admire d'autre part du grand Dieu la sagesse
Qui aux siens au besoing pouruoit de seure adresse
Vertus qui le conduit par le chemin des cieux
De difficilles accès malgré cest enuieux.

H. 0,170. L. 0,400.

217 Miracles opérés par saincte Anne. — La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne, dans une niche au-dessus d'un autel, sont adorés par un moine et un paysan ; on voit au-dessous le plan de *l'Église et monastère des Carmes de sainte Anne basties par l'indice d'une lumière aparue plusieurs fois à vn laboureur.* Ce sujet est entouré de vingt cartouches au bas desquels on lit les légendes suivantes. A gauche : *Plusieurs ce vouant à S. Anne ont obtenu des enfans. — Vn home impotent par contraction de nerf, après son veu rendu est guery. — Vn hôme malade des eccruelles visitant l'Église S. Anne est guery. — Un enfant prest d'estre taillé, est voué à S. Anne est soudainement guery. — Vne dame beuuant de l'eau de la fontaine de S. Anne est guerye de sa fiebure. — Vn agonisant s'estant voué à S. Anne, elle luy aparoist et l'asseure de la vie et de sa santé. — Des mariniers faisant naufrage se vouant à S. Anne vint le calme et vienent à bon port. — Vne fille paralitique ce faisant porter par vœu à S. Anne,*

retourna à pied toute saine. — Vne femme miraculeusement guerye d'vn cancer rendant ses vœux à S. Anne. — Vne femme de longtemps priuée de jugement conduitte à S. Anne, rentra dans son bon sens. A droite : *Vn jeune homme accablé sous la ruine d'un pius, ce vouant est retiré en vye. — Vn muet accomplissant son vœu devant l'image reçoit la parolle. — Vne fille qui ne pouvoit marcher priant deuant l'image se leue saine. — Vne fille preste d'auoir vn pied coupé estant vouée à S. Anne reçoit guerison. — Vne fille tombée dans vn estang estant vouée à S. Anne est treuée, et sauvée. — Vne fille aueugle et impuissante de marcher son vœu faict est guerie. — Vne femme trauaillée de longtemps de mal caduc vouée à S. Anne reçoit parfaite gueriso. — Vn enfant voué à S. Anne est treuué en vye soubz la ruyne d'une maison. — Vn enfant venu au monde tout contrefaict voué à S. Anne est revenu en parfaicte forme et santé. — Matelotz poursuivis des Turcs se vouant à S. Anne sont cachez d'une nuée.*

Pièce anonyme.

H. 0,441. L. 0,322.

218 Un homme, enchaîné sur un roc entouré de flammes, et portant sur son dos les sept péchés représentés par des animaux allégoriques, se regarde avec terreur dans un miroir que lui présente un ange. Un démon, à califourchon sur les reins de cet homme, le frappe avec un fouet, l'éperonne à coups de griffe et le conduit par la bride. A gauche, sur un flocon de fumée : *Abraham Bosse sculp.* A la droite du bas, dans un écusson, les lettres S. B. P. On lit au-dessus des différents animaux qui représentent les péchés capitaux : *Inuidia, Accidia, Superbia, Gula, Auaritia, Luxuria.*

H. 0,195. L. 0,267.

On nous assure qu'il existe des épreuves de cette planche avant le nom d'Ab. Bosse; comme nous n'en avons jamais rencontré, nous ne faisons cette remarque qu'à titre de simple renseignement. La description que nous donnons de cette estampe est empruntée au catalogue de M. Delbecq de Gand.

219 La déroute et confusion des Jansénistes.

Nous donnerons ici la description de cette estampe, que nous trouvons dans un pamphlet in-8° ayant pour titre : *Les enluminures du famevx Almanach des P. P. Jésuites intitulé, la déroute et la confusion des Jansenistes ou triomphe de Molina jésuiste sur*

S. Augustin : « Au milieu de la planche, dans la partie la plus haute, il y a plusieurs rayons qui sortent du ciel, et un Saint-Esprit au-dessous duquel immédiatement est le Pape assis, revestu d'une chappe et couvert de sa thiare ; il tient une épée flamboyante en sa main droite et un livre en sa gauche. Il y a à son côté droit une fille qui représente *la Religion,* et tient d'une main la croix dont le pied écrase la teste d'un gros serpent, et un calice de l'autre. A son côté gauche est une autre fille sem blable à une Pallas qui a le casque en tête au-dessus duquel est écrit : *La puissance de l'Église.* Elle tient en sa main gauche les deux clefs de saint Pierre, et touche de sa main droite la garde de l'épée flamboyante que tient le Pape. Allentour du Pape des deux cotés, il y a des cardinaux assis, trois du côté droit, et quatre du côté gauche dont le quatrième est habillé en euesque.

En la partie la plus éloignée du Pape et qui est à la main droite, le Roy est peint assis sur un trône, ayant à son côté droit une fille qui représente *la Concorde* et qui tient en sa main un trousseau de flèches. A sa main gauche et près de luy est représenté un jeune homme, dont la tête est enflammée, qui a des ailes d'ange avec cet écriteau, *Zèle divin,* et il tient en sa main droite un cœur d'où sortent des flammes. Aux pieds du Roi est une fille qui porte pour titre *la Piété,* qui tenant les mains jointes le regarde, et a sur les genoux un livre sur lequel il y a un crucifix. Près d'elle est la Justice qui regarde le Roy, et qui tient en sa main gauche des foudres, et une épée nue en sa droite, et le Roy est représenté, comme luy marquant avec son sceptre de poursuivre et de percer ceux qui sont devant elle, qui représentent le Jansenisme comme une secte condamnée à laquelle on attribue trois qualitez.

La 1re est la *Tromperie,* représentée sous la figure d'un homme terrassé dont le visage est noir et hideux et qui tient de sa main sur son front un beau masque qui le couvre en partie.

La 2e est l'*Ignorance,* figurée par un gros et laid marmot qui a des oreilles d'asne.

La 3e est l'*Erreur* sous la figure d'un homme, qui a des ailes de diable et devant lequel est représenté une fille qui tient un livre ouvert, en haut duquel sont écrits ces mots : *Pro Omnibus mortuus est,* et au-dessous de ces paroles sont représentées des rayons qui sortent, au milieu desquels est écrit, *La vérité de l'escriture.*

Cet homme ferme ses yeux avec ses mains pour ne pas voir ces rayons.

Entre ces figures est représenté feu M. Jansénius Euesque d'Ipre habillé en Eveque avec son camail et son rochet, et ayant au dos des ailes de diable. Sur le bord de son camail est écrit *le Jansénisme*. Il est peint comme un homme effrayé regardant le Roy et tenant en ses deux mains son livre qui porte pour titre : *Cornelii Jansenii Augustinus,* et il paraît comme fuyant et se retirant vers les ministres calvinistes.

Un peu plus loin que lui sont représentés deux hommes, et une vieille femme qui a des lunettes qui joint les mains comme toute éperdue et a sur son colet écrit *les Jansénistes*. Ces trois personnages sont encore figurez aussi bien que Monsieur d'Ipre comme se retirans vers les ministres huguenots dont l'un peint sur le portrait de Calvin les reçoit à bras ouverts : et au-dessus de leur tête est écrit *les Calvinistes*. »

Au bas de l'estampe, il y a trois quatrains.

Le premier a pour titre : *le Pape,* et on le fait parler de cette sorte :

Puisque du S. Esprit l'église illuminée
D'une fausse doctrine accuse les autheurs
Par la puissance enfin que Dieu nous a donnée
Nous condamnons leur secte et tous leurs spectateurs.

Le second quatrain porte ce titre : *le Roy,* et on lui fait dire ces quatre vers :

Poussez par la concorde, emus d'un divin zèle
Qui maintient nos sujets dans l'esprit d'union
Prestons pour abolir une erreur criminelle
Le bras de la Justice à la Religion.

Le troisième quatrain porte ce titre : *les Jansénistes,* et on les fait parler ainsi :

Ah ! que deviendrons nous, malheureux jansénistes,
Il faut à nos erreurs renoncer à la fin
Ou nous joindre au party des doctes caluinistes
Car le nostre aussi bien tient beaucoup de Caluin.

Pièce anonyme.

H. 0,202. L. 0,257.

Il existe une copie de cette pièce dans une contrefaçon de cet almanach

publiée à Liége chez Jaques le Noir, 1685, in-12, et une autre en tête d'un almanach de 1654 publié par Ganières, in-fol°.

220-222. Les trois vertus théologales. Suite de trois pièces.

On connaît deux états de ces planches.

1° Avant toutes lettres.

2° Les états décrits.

220 La Foi, représentée par une femme qui tient une croix de la main droite et un calice de la gauche : on lit au-dessus : MYSTERIVM FIDEI, et au-dessous : *Hæc est victoria quæ vincit mundum, Fides nostra. 1. Joann 5. | ABosse fecit. — cum priuilegio Regis. — Saureux excudit.*

H. 0,089. L. 0,056.

221 L'Espérance, représentée par une femme debout sur un rocher au milieu de la mer, ayant à ses côtés l'ancre de salut. On lit au bas : *Spero autem in Domino Iesu. Philip. 2.| ABosse fecit — cum priuil. Regis. — Savreux excud.*

H. 0,089. L. 0,055.

222 La Charité, représentée par une femme debout entourée d'enfants. On lit au bas : *Qui diligit Deum, diligit et fratrem suum. 1. Joan. 4. | ABosse fecit. — Cum priuilegio Regis. — Saureux excudit.*

H. 0,094. L. 0,056.

223 Au milieu dans un ovale la Foi, représentée par une femme, la tête voilée, appuyée sur une ancre, tient un cœur enflammé pour exprimer les vertus. On lit sur le bord à l'intérieur de l'ovale : ARDET AMANS SPE NIXA FIDES. A gauche de l'ovale, on voit la Force et la Justice ; à droite, la Tempérance et la Prudence.

Pièce anonyme.

H. 0,105. L. 0,148.

224 La Foi, représentée par une femme ayant la tête voilée et appuyée sur une ancre ; elle tient un cœur enflammé, pour exprimer les trois vertus théologales ; dans une bordure ovale à l'intérieur de laquelle on lit : ARDET AMANS SPE NIXA FIDES.

Pièce anonyme.

H. 0,067. L. 0,051.

C'est la figure principale de la pièce décrite sous le numéro précédent ; outre l'absence d'accompagnements, on distingue ces deux pièces à ce que les tailles qui forment le cou sont dirigées à droite dans celle-ci, au

lieu de l'être à gauche comme dans la planche que nous venons de décrire.

225 Une lumière entourée de deux palmes et surmontée d'une couronne, représentant l'esprit de Dieu; on lit sur une banderole que supportent les deux palmes : REPOSITA CORONA JUSTITIÆ. (D'après Stella).

Pièce anonyme.

H. 0,090. L. 0,086.

226 Un ange, tenant de la main gauche un bouclier sur lequel on lit : FIDES, et de la droite un glaive, écrase la mort sous ses pieds. On lit au-dessous : FORTIS VT MORS DILECTIO.

Pièce anonyme.

H. 0,100. L. 0,086.

227 Deux anges assis sur une marche tiennent un livre ouvert sur lequel on lit : NON AUDITORES SED FACTORES.

Pièce anonyme.

H. 0,095. L. 0,095.

228 Deux anges soutiennent une banderole sur laquelle on lit : DIVINI SIGNACVLUM AMORIS; entre eux se voit une couronne d'épines au milieu de laquelle on lit sur un cœur enflammé : VIVE JÉSVS.

Pièce anonyme.

H. 0,093. L. 0,095.

229 Deux anges pleurant devant les instruments de la passion; sujet représenté sur une draperie.

Pièce anonyme.

H. 0,049. L. 0,042.

230 Deux anges agenouillés et entourés de chérubins adorent le chiffre du Christ.

Pièce anonyme.

H. 0,108. L. 0,110.

MYTHOLOGIE.

231 Junon, assise dans un char, est traînée par des paons sur les nuages. On lit au bas : *ABosse. In. fecit et ex.*

H. 0,070. L. 0,069.

232 Vénus debout, un sceptre à la main, est accompagnée de l'Amour avec ses attributs. On lit au bas : *ABosse. In. fe. et ex.*

H. 0,070. L. 0,070.

233 Pallas cuirassée et en armes s'avance vers une table sur laquelle on voit une guitare. On lit au bas : *ABosse.In.fe. et ex.*

H. 0,069. L. 0,070.

234 Hercule, debout, étreint dans ses bras le géant Antée.

Pièce anonyme.

H. 0,199. L. 0,139.

Cette pièce, dont nous devons la connaissance à l'obligeance de M. Robert-Duménil, nous paraît gravée avec plus de liberté et plus d'adresse que les autres estampes d'Abraham Bosse. Mais l'opinion de M. Robert-Duménil étant que cette estampe est bien due à la pointe de cet artiste, nous n'avons pas hésité à la comprendre dans notre Catalogue, nous confiant en cela au goût fin et éclairé de ce savant amateur.

SCIENCES.

ANATOMIE.

235 Un animal attaché sur une table et auquel on a ouvert le ventre pour faire voir l'anatomie de quelques-unes des parties de son corps.

Pièce anonyme.

H. 0,139. L. 0,133.

ALCHIMIE.

236 Deux écussons remplis de figures hiéroglyphiques dans lesquelles on prétend que Flamel a renfermé le secret de la pierre philosophale.

Cette pièce, que nous n'avons pu rencontrer, est décrite ainsi par Mariette dans ses précieuses notes manuscrites.

HISTOIRE NATURELLE.

237 Un caméléon, perché sur un tronc d'arbre.

Pièce anonyme.

H. 0,398. L. 0,286.

BOTANIQUE.

238-275. Suite de 38 planches destinées à orner les « *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes,* dressez par M. Dodart, de l'Académie royale des sciences, docteur en médecine de la faculté de Paris. De l'Imprimerie Royale, 1676. In-folio. » Cet

ouvrage n'a pas été publié et les planches existent aujourd'hui à la Chalcographie du Musée du Louvre.

Moyenne de chaque planche, H. 0,040. L. 0,030.

238 [1] Aloë Americana (nº 3457 du cat. de la Chalcographie du Louvre. Éd. de 1851).

239 [2] Aloë Americana florida (nº 3458).

240 [3] Anagallis cæruleo flore ; anagallis phæniceo flore (mouron à fleur rouge) (nº 3464).

241 [4] Anchusa Lignosior (nº 3468).

242 [5] Anonis viscosa spinis carens lutea major (nº 3479).

243 [6] Apocynum indicum, foliis androsæmi majoris, flore lilii convallium suave rubentibus (nº 3481).

244 [7] Botrys (piment), (nº 3512).

245 [8] Buphthalmum Dioscoridis ; buphthalmum tanaceti minoris foliis (œil-de-bœuf) (nº 3517).

246 [9] Castanea Equina (marronnier d'Inde) (nº 3531).

247 [10] Chelidonium minus (nº 3536).

248 [11] Chrysosplenium foliis minoribus subrotundis ; chrysosplenium foliis amplioribus auriculatus (nº 3539).

249 [12] Cotyledon flore luteo, radice tuberosâ repente (cotylédon à fleur jaune, à racine tubéreuse) (nº 3551).

250 [13] Cucumis sylvestris asininus dictus (nº 3553).

251 [14] Cymbalaria (nº 3558).

252 [15] Fraxinella officinis dictamnus albus (fraxinelle) (nº 3576).

253 [16] Gentianella Alpina verna magno flore (nº 3583).

254 [17] Gossipium, sive xylon semine albo (coton) (nº 3587).

255 [18] Helenium Indicum maximum (nº 3592).

256 [19] Heliotropium majus Dioscoridi (herbe aux verrues) (nº 3594).

257 [20] Helleborus niger fœtidus (ellébore noir puant, dit pied-de-griffon) (nº 3601).

258 [21] Hesperis allium redolens moris (alliaria) (nº 3608).

259 [22] Hydrophyllon morini (nº 3616).

260 [23] Jacea Lusitanica maxima sempervivens (grande jacée de Portugal, toujours verte) (nº 3619).

261 [24] Limonium parvum, bellidis minoris folio (petit limonium à feuilles de marguerite) (nº 3652).

262 [25] Lunaria major, siliquâ rotundiore (nº 3660).

263 [26] Lysimachia purpurea spicata (nº 3664).

264 [27] Majorana Syriaca sive marum Syriacum (nº 3666).

265 [28] Mandragora mas (mandragore) (nº 3669).

266 [29] Millefolium montanum, purpureum, tanaceti foliis (mille-feuille de montagne, à fleurs pourprées, à feuilles de tanaisie) (nº 3678).

267 [30] Momordica; — balsamina rotundifolia (pomme de merveille) (nº 3681).

268 [31] Papaver spinosum, Mexicanum (nº 3693).

269 [32] Ptarmica lutea suaveolens (nº 3700).

270 [33] Ranunculus luteus aconiti folio magno flore (nº 3701).

271 [34] Scolymus chrysanthemus annuus (scolyme annuel, à fleur jaune) (nº 3718).

272 [35] Sedum serratum, flore albo, multi florum (joubarbe dentelée, à fleur blanche) (nº 3721).

273 [36] Tribulus terrestris, ciceris folio, fructu aculeato. (nº 3743).

274 [37] Trifolium echinato capite (trèfle à tête hérissée; — trifolium Blesense (trèfle de Blois) (nº 3744).

275 [38] Virga aurea Mexicana, limonii folio (verge dorée de Mexique à feuilles de limonium) (nº 3757).

VIGNETTES DESTINÉES A ORNER DES LIVRES SUR LES SCIENCES.

276-279. Suite de quatre planches pour « Nouvelles expériences sur la vipère ou l'on verra une description exacte de toutes ses parties, la source de son venin, ses divers effets et les remedes exquis que les artistes peuvent tirer de la vipère, tant pour la guerison de ses morsures que pour celle de plusieurs autres maladies, par M. Charas, apoticaire ordinaire de Monseigneur, frère unique du Roy. Paris, 1669, in-8º. »

276 [1] Deux vipères enlacées se réunissent par les dards. On lit au milieu d'elles : NOVELLES / EXPERIENCES / SUR LA / VIPERE / PAR / M. CHARAS /, et aux deux côtés on voit à gauche une *cornue* et un *récipient*, et à droite un *alambic* et un *cucurbite à col estroit*. On lit au bas : *à Paris, chez l'auteur, au Faubourg Saint-Germain.*

Pièce anonyme.

H. 0,153. L. 0,096.

277 [2] La vipère vue sous tous ses aspects. On lit dans l'angle gauche du haut : *Première estampe.*

Pièce anonyme.

H. 0,149. L. 0,209.

278 [3] Différentes anatomies de la vipère. On lit dans l'angle droit du haut : *Seconde estampe.*

Pièce anonyme.

H. 0,154. L. 0,210.

279 [4] Le squelette d'une vipère. On lit dans le haut vers la gauche : *Troisième estampe.*

Pièce anonyme.

H. 0,153. L. 0,211.

On lit dans la préface de cet ouvrage une note sur Bosse, qu'il nous paraît bon de reproduire ici : « .... Monsieur Bosse dont l'intelligence et le sçauoir en l'art de dessiner et de graver sont connus et estimez de tout le monde en des choses bien plus relevées que n'est l'anatomie de la vipère, se trouvant par bonheur en une de nos assemblées et prenant grand plaisir à obliger ses amis, témoigna dès lors qu'il seconderoit fort volontiers mon intention : et ayant eu de moy des sujets à suffisance, il a bien voulu dessiner après le naturel, et ensuite graver toutes les parties considérables de cet animal. En un mot, je n'ay rien obmis de ce qui pouvoit faire réussir mon dessein au gré de tous les doctes et de tous les curieux. »

280-282. Trois planches pour : *Traité du nivellement avec la description de quelques niveaux nouvellement inventez par M. Mariotte.* 1677. In-fol, de 16 pages. Nous empruntons à Jombert la description qu'il donne, dans son catalogue de l'œuvre de Seb. Leclerc, des trois pièces gravées par Bosse, dans cet ouvrage. Tome I, p. 226.

280 [1] « Petite planche longuette sur laquelle il y a trois figures ombrées (cotées 5e 7e, et 8e figure), pour la boëte qui porte le niveau. Le reste n'est que du trait. »

Pièce anonyme.

H. 0,144. L. 0,225.

281 [2] « Petite planche longue et étroite : la figure cotée 13, represente un coup de niveau donné sur deux hauteurs, à une très-grande distance l'une de l'autre. On voit une ville à gauche dans le lointain, et à droite la mer et des montagnes. »

Pièce anonyme.

H. 0,196. L. 0,303.

282 [3] « Petite planche longuette ou l'on voit à la figure cotée 17 l'opération d'un grand nivellement de dessus un rocher élevé sur le bord de la mer, qu'on aperçoit dans le lointain, avec une ville maritime très éloignée et une montagne derrière. »

Pièce anonyme.

H. 0,199. L. 0,264.

283-289. Suite de sept planches contenant divers instruments de physique. — Nous n'avons pu découvrir, malgré nos recherches, à quel ouvrage appartiennent ces estampes, bien médiocres au point de vue de l'art.

Moyenne, H. 0,140. L. 0,183.

283 [1] La Calcination solaire de l'antimoine.

284 [2] Four à vent ou le Fourneau. — Le refrigere complet.

285 [3] Four à lampe. — Fourneau pour les sublimations.

286 [4] Tour d'Athanor. — Fourneau et vaisseaux pour la distillation des eaux, des esprits et des huiles.

287 [5] Vaisseau pour les alkoholifer, l'esprit de vin dès la première distillation. — Fourneau commun pour toutes les opérations pourvu qu'on y approprie les vaisseaux...

288 [6] Pelican ou vaisseau circulatoire, etc. — Le Fourneau et les vaisseaux pour distiller les vegetaux.

289 [7] Le Fourneau et les vaisseaux pour faire l'huille de soulfre. — La cloche pour faire l'aigre ou l'esprit de soulfre.

TITRES DE LIVRES SUR LES SCIENCES.

290 On lit au centre sur une draperie : TRAITÉ/DE LA/CHYMIE */enseignant par une breue et facile/méthode toutes ses plus nécessaires/préparations/par/*CHRISTOPHLE GLASER*/apothicaire ordinaire du* ROY/; et au-dessous : A PARIS *chez l'auteur/au faubourg St-Germain près/le petit marché/. Auec priuilège du* ROY, 1663. Au-dessus de la draperie qui occupe le milieu de l'estampe, on voit dans des cercles deux devises au-dessous desquelles on lit, à droite : *Superius et inferius idem;* et à gauche : *sine igne nihil operamus.*

Pièce anonyme.

H. 0,134. L. 0,083.

Nous avons vu une édition de ce traité de chimie, imprimée à Lyon en 1685, dans laquelle il se trouve trois planches qui pourraient appartenir à l'œuvre d'Abraham Bosse.

291 Une femme, debout et demi-nue, déroule une feuille sur laquelle on lit : TRAITÉ/*de la*/CHYMIE/par/N. LE FEBURE/*apotiquaire ordi*^{re} *du Roy Distilateur/chimique de sa/Maj*^{té} *et de Monseig*^{r}*/de Metz, duc de/Verneiul, etc./* Dans le fond, à gauche, un paysage sur le devant duquel des hommes traînent des brouettes. On lit au bas : A PARIS, *chez Thomas Lolly, libraire juré, rue St-Jacques/avec priuilège.*

H. 0,143. L. 0,089.

292 La Renommée, accompagnée de la Lumière personnifiée, tient une trompette sur la draperie de laquelle on lit : LA LUMIÈRE. Au-dessous, on aperçoit la terre, qui jouit de ses bienfaits.

Pièce anonyme.

H. 0,208. L. 0,143.

Cette estampe sert de frontispice à « La Lumière à Monseigneur l'Eminentissime cardinal Mazarin par le sieur de la Chambre conseiller du Roy en ses conseils, et son Medecin ordinaire. A Paris chez S. Rocolet, imp. et lib. ord. du Roy; au palais en la gallerie des prisonniers. Aux armes du Roy et de la ville. MDC VII, avec privilege du Roy. »

293 Un autel sur lequel on lit : A MONSEIGNEUR/L'ÉMINENTISSIME/CARDINAL/MAZARIN/, et plus bas : MONSEIGNEUR ; au-dessus, deux anges supportent les armoiries du cardinal.

Pièce anonyme.

H. 0,182. L. 0,137.

Cette planche sert de dédicace au volume dont nous venons de décrire le titre sous le numéro précédent.

294 La Vérité, représentée par une femme nue, ailée et avec de longs cheveux, tient un miroir de la main droite; elle est entourée de rayons et soutenue sur un nuage. On lit au-dessus de sa tête sur un signe du zodiaque : LE SYSTÈME DE L'AME.

Pièce anonyme.

H. 0,204. L. 0,139.

C'est le titre de « Le système de l'ame par le sievr de la Chambre. A Paris chez Claude Barbin, vis-à-vis de la Sainte Chapelle au Signe de la Croix. M. DC. LXIV. avec privilége du Roy. In-4°. »

295 Deux génies ailés soutiennent un écusson aux armes de mademoiselle de Lavardin, à laquelle l'ouvrage est dédié, au-dessus d'un écriteau sur lequel on lit : PRINCIPES DE COSMOGRAPHIE. Au-dessous, en vue d'un paysage, on voit trois sphères sur une tablette au milieu de laquelle est un livre ouvert avec ces

mots : *A Paris/chez/Augustin/Courbé/.* Sur cette même tablette, on lit à gauche : *ABosse fe.,* et à droite : 1636.

H. 0,112. L. 0,070.

Cette estampe sert de frontispice aux « Principes de cosmographie tirez d'un manuscrit de Viette, et traduits en françois. A Paris, chez Augustin Courbé, libraire et imprimeur de Monseigneur frère du Roy, dans la petite salle du Palais. A la Palme. MDCXXXVII, avec priuilége du Roy. »

296 On lit sur une draperie au haut de l'estampe : THERIAQUE/*d'Andromachus par/Moyse Charas/.* On lit au bas : A PARIS, *chez Olivier de Varennes.* Au milieu, un paysage avec des animaux.

H. 0,127. L. 0,074.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° L'adresse de Olivier de Varennes a été remplacée par celle de Laurent d'Houry, et ce second état se trouve en tête d'une édition de 1685.

297 Le Léviathan de Hobbes.—Un homme à mi-corps, sortant d'un rocher et ayant le corps formé d'un nombre infini de personnages, tient de la main droite une épée et de la gauche une crosse. On lit au-dessus de sa tête : *Non est potestas super terram quæ comparetur ei. Job.* 41, 24. On lit sur une draperie au-dessous : *Leviathan/or/*THE MALTER, FORME/*and* POWER *of a* COMMON/WEALTH ECCLESIATICALL *and* CIVIL/*by* THOMAS HOBBES/*of* MALESBURY/*London/printed for Andrew Crooke/*1651. De chacun des deux côtés de ce rideau sont cinq petits encadrements comprenant de petits sujets allégoriques, qui se font contraste les uns aux autres, comme l'épée et le bâton pastoral. Les cinq sujets placés au-dessous du bras qui tient l'épée représentent : 1° une forteresse; 2° une couronne; 3° un canon; 4° un trophée d'armes; 5° une bataille. De l'autre côté du rideau, et au-dessous du bras qui tient le bâton pastoral, les cinq gravures représentent : 1° une église; 2° un bonnet d'évêque; 3° la foudre; 4° un trident sur lequel on lit : *Syllogisme;* une fourche à deux branches, avec ces mots : *Direct, Indirect;* une autre fourche avec ces mots : *Spirituel, Temporel;* une quatrième fourche avec ces mots : *Real, Intentional;* deux cornes de bœuf sur lesquelles est écrit : *Dilemme;* 5° une assemblée de conseillers ou magistrats.

Pièce anonyme.

H. 0,240. L. 0,156.

Il existe une copie de cette planche en tête de : « *Le corps politique ou*

élements de la loy morale et civile, par Thomas Hobbes, Anglais, M DC LII, in-12. » Il en existe encore une autre dans le *Magasin pittoresque* (Tome XX, mai 1852, p. 155), et nous avons emprunté à l'article qui l'accompagne une grande partie de la description que nous donnons ici.

ARTS.

LIVRES ET TITRES DE LIVRES SUR LES BEAUX-ARTS.

298-337. Livre d'architecture contenant plvsievrs portiqves de différentes inventions sur les cinq ordres de colomnes par Alexandre Francine, florentin, ingénieur ordinaire du Roy, dédié à Sa Majesté. — A Paris chez Melchior Tavernier graueur et imprimeur du Roy pour les tailles douces, demeurant en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la megisserie. A l'Espis d'or. M. DC. XXXI, avec Priuilege du Roy.

Suite de quarante planches, y compris le portrait de l'auteur.

Nous empruntons ici la description même qui se trouve dans l'ouvrage de Francini, et nous décrirons le portrait qui orne ce volume à l'article des portraits :

Traicté des quarante figures portiques d'architecture et arcs triomphaux, faictes suiuant les principales sortes de colomnes; sçauoir : Toscane, Doricque, Ionique, Corinthe et Composite, enrichie chacune selon son ordre de plusieurs ornemens et cimetrie necessaires.

298 [1] Premierement la première figure sert de tiltre d'un ordre Corinthe, enrichie de deux colomnes, leurs corps saillans, auec leur baze, chapiteau, piedestaux, architraue, frize, corniche, et frontispice, qui porte deux enfans qui tiennent vne armoirie, auec plusieurs enrichissements de cartouches et festons, laquelle peut seruir à un autel.

Toscane, ordre premier.

299 [2] La seconde figure est un portail enrichy de deux pillastres de l'ordre Toscane, auec leurs piedestaux, architraue, frize et corniche faits en pointe de diaments, vn cartouche pour mettre l'inscription, le fronton ou il y a vn masque qui porte vn busque seruant d'amortissement, et le reste de la porte de la mesme façon que les pillastres.

300 [3] La troisiesme figure, enrichie de quatre colomnes de

l'ordre Toscane, faites auec des joints refendus, piquées en rustic, accompagnées de la corniche et fronton qui porte deux enfans tenans une armoirie, peut seruir à une grotte, ou à ce que l'on voudra.

301 [4] La quatriesme figure est ornée de quatre pillastres de l'ordre Toscane, architraue, frize, corniche et fronton, ensemble de deux niches entre iceux pillastres, ou sont deux statues et un aticque au dessus, suiuant l'ordre Dorique, avec vne niche, dans laquelle il y a vne figure et deux vases qui sont sur les deux frontons seruans d'amortissement, ce portail peut servir à un devant d'Eglise.

302 [5] La cinquiesme figure enrichie de quatre colomnes, saillant de leur grosseur de l'ordre Toscane, entre lesquelles il y a deux niches percées à jour, ou sont deux statues, le tout fait en façon de rochers, bossages, et mesme les piedestaux et corniche; les deux frontons où sont les vases et boulles, seruent d'amortissement, ce portail estant de semblable façon tant d'vn costé que d'autre, peut seruir à vn jardin, parce qu'il est veu des deux costez, la porte d'iceluy doit estre de fer percée a jour.

303 [6] La sixiesme figure, enrichie de deux colomnes, saillant de leur grosseur de ladite ordre Toscane, auec leurs piedestaux , architraue , frize , corniche , et frontispice faits en bossage piqué, et joints refendus , comme aussi le corps du piedestail, il y a la table au milieu pour mettre l'inscription, et plusieurs enrichissements taillez en rochers, lequel portail peut seruir à une grotte.

304 [7] La septiesme figure, enrichie de deux colomnes de Toscane, auec leurs base, architraue, frize, corniche, arrière-corps, et le fronton, sur lequel il y a deux enfans qui soutiennent vne armoirie seruant d'amortissement, comme les vases, le tout taillé en rocher et bossage; ce portail peut seruir à une grotte.

Doriqve, ordre second.

305 [8] La huitième figure, ornée de quatre colomnes de l'ordre Dorique, leur grosseur saillant, entre lesquelles il y a deux niches percées à jour auec deux bassins de fontaines; l'atique qui est au dessus de la corniche est enrichie de plusieurs cartouches, vases, consolle, et frontons, pour seruir d'amortissement; ce portail peut seruir à vne grotte ou jardin.

306 [9] La neufiesme figure, est d'vn ordre Dorique composée de deux pillastres, corniche, et plusieurs enrichissemens; l'atique d'au dessus où il y a vne armoirie Royalle et deux statues à costé, représentant la justice et la force; ce portail peut seruir à vn Palais.

307 [10] La dixiesme figure est composée de quatre colomnes; leur grosseur saillant de l'ordre Dorique, auec leurs couronnemens d'architraue, frize, corniche, et fronton au dessus, orné d'un grand masque portant vn vase, et deux autres vases aux costez seruans d'amortissement; ce portail est fait en bossages espacez et enrichis de festons et cartouche pour l'inscription : il peut servir à ce que l'on voudra.

308 [11] La unziesme figure est ornée de quatre colomnes de l'ordre Dorique, ou il y a un cartouche pour seruir à mettre des lettres, et deux frontons enrichis de modullons, cartouches et de statues dessus iceux frontons, auec l'atique composé de plusieurs enrichissemens, où il y a vne grand' table pour l'inscription; cette porte peut seruir à discrétion.

309 [12] La douziesme figure represente vn arc triomphal, orné de quatre colomnes de l'ordre Dorique, auec leurs piedestaux, architraue, frize et corniche, et deux niches entre icelles colomnes, où sont deux statues enrichies de plusieurs ornemens, les deux frontons auec deux grands masques portent deux figures qui servent d'amortissement; l'aticque est d'vn ordre composé, orné de sa corniche et fronton, auec vne niche, dans laquelle il y a vne figure et plusieurs enrichissemens; cela peut seruir à faire un arc triomphal.

310 [13] La treiziesme figure est vn grand portail d'Eglise composé de quatre colomnes de l'ordre Dorique canellées, saillates de leur grosseur, où sont trois portes auec plusieurs enrichissemens, la corniche portant quatre colomnes d'ordre Ionique, auec deux niches, où sont deux statues, et au milieu vn grand O, seruant de croisée enrichy, l'atique composée d'vne grande armoirie et de deux figures aux costez, l'vne de sainct Pierre et l'autre de sainct Paul, et plusieurs ornemens.

311 [14] La quatorziesme figure est vn portail fait de pillastres taillez en rochers, ornez de corniche, fronton, vases et arrière-corps de l'ordre Dorique, lequel peut seruir à vne porte de grotte.

312 [15] La quinziesme figure est un portail de l'ordre Dorique orné de deux pillastres et deux frontons, auquel il y a vn masque portant vn vase, auec deux autres aux costez pour seruir d'amortissement.

313 [16] La seiziesme figure est composée de deux colomnes portans vn balcon de l'ordre Dorique, auec l'architraue, frize corniche et ballustrade au dessus seruant à porter iceluy balcon, la porte d'entre lesdites colomnes ornée de deux pillastres et corniche, le fronton de dessus est enrichy d'vn cartouche et autres ornemens.

314 [17] La dix septiesme figure est un portail sur quatre pillastres de l'ordre Dorique, taillez en rochers et bossages, l'aticque d'au dessus orné de deux pillastres composez et deux consolles aux costez, vne grande table au milieu pour l'inscription et vn masque au milieu du fronton, le tout taillé en rocher; cecy peut seruir à vne grotte.

315 [18] La dix huictiesme figure est vn portail composé de quatre termes rustiquez en rochers, l'architraue, frize, et corniche enrichies de triglifes et modullons, le tout est ordre Dorique, l'atique orné d'un grand cartouche, consolle, vases et fronton, seruant d'amortissement; ce portail peut seruir d'entrée à une grotte.

316 [19] La dix neufiesme figure est enrichie de quatre pillastres d'ordre Dorique auec leur base, chappiteau, architraue, frize, corniche, et frontispice au dessus, ornez de deux enfans tenans vne armoirie, taillez en rocher seruant à une grotte.

317 [20] La vingtiesme figure est composée de quatre colomnes de l'ordre Dorique, leur grosseur saillant, auec leurs piedestaux, bases, chappiteaux, architraues, frizes et corniches, lesdites colomnes faites en bossage piquées, et leurs piedestaux, l'atique accompagnée d'une grande armoirie, et deux cornes d'abondance aux costez pour seruir d'amortissement.

318 [21] La vingt-vniesme figure, enrichie de deux colomnes de l'ordre Dorique, cannellées auec sa corniche, et fronton au dessus, portant deux enfans qui tiennent vne armoirie, l'arcade sera garnie de fer jusques à l'imposte, le tout enrichy.

319 [22] La vingt-deuxiesme figure est vn autre portail composé de quatre pillastres de Dorique, composée moitié, canellez et basse taille, auec vne grande frize, où il y a vn grand car-

touche, et termes au dessus des pillastres, le fronton fait en demy rond, accompagné de deux Renommées et vase seruant d'amortissement, et dans le tinpan sont deux enfans tenans vne armoirie de bas-relief; cela pourra seruir à volonté.

320 [23] La vingt-troisiesme figure est enrichie de quatre colomnes Doriques, ayans leurs saillies de leur grosseur, auec bossage piqué, accompagnées de leurs piedestaux, architraue, frize et corniche, au dessus est vn attique de l'ordre Ionique composé, vne niche au milieu portant une figure d'vn Mars, et fronton au dessus, auec deux vases aux costez, et deux trophees d'armes aux costez seruans d'amortissemens; pourra seruir à vne citadelle.

321 [24] La vingt-quatriesme figure est composée de quatre colomnes d'ordre Dorique auec deux niches percées à jour, ou sont deux statues posées sur des piedestaux et cartouches pour l'inscription, ornées de leurs architraue, frize, et corniche, l'atique enrichy d'vn grand cartouche ou il y a vn busque, le fronton et vase seruant d'amortissement, et deux grandes statues aux costez; ce portail pourra servir à un jardin.

322 [25] La vingt-cinquiesme figure est enrichie de deux pillastres d'ordre Dorique composé, et ornez de masque, consolles et festons : l'architraue, frize, corniche et fronton, portent deux enfans qui tiennent vn grand cartouche seruant d'amortissement.

323 [26] La vingt-sixiesme figure est enrichie de deux pillastres d'ordre Dorique faits auec joincts refendus, accompagnée de son architraue, frize, corniche et fronton ou il y a vn grand masque et vases seruans d'amortissemens, dans l'arc de la porte sont des ornements de bas-relief de bois.

GEORGES DUPLESSIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XIV

LES FONDEURS DE PARIS.

Sentence de messieurs les Comissaires de la Communauté des Maîtres fondeurs de Prisa (1).

Vu par nous comissaires de la Communauté des maîtres fondeurs de la ville de Prisa, faisant partie du corps celebre des memes artistes repandus dans toute l'Europe, le procès instruit a la requête du procureur de la commission, contre le sieur Gesa, ancien maître de la d. Communauté dont il a passé toutes les charges, et actuellement encore démonstrateur non avoué par ses confreres, des principes, procedés, et manipulation de l'art; par lequel le d. Gesa est duement atteint et convaincu de quantité d'innovations capitales dans la pratique et dans sa manière d'enseigner, dans lesquels il persiste toujours, malgré les differentes plaintes cy devant faites, et les condamnations prononcées contre

(1) Nous avons trouvé cette pièce singulière dans de vieux papiers provenant des manuscrits d'Ed. Th. Simon de Troyes; nous la publions textuellement d'après la copie autographe de ce littérateur, qui avait réuni dans sa ville natale un prodigieux amas de vieux livres en tous genres. Nous avouons cependant ne pas avoir trouvé la clef de cette sentence qui pourrait bien être une facétie composée dans la corporation des fondeurs de Paris, laquelle avait des statuts datés de 1573. Voyez *Statuts. ordonnances et privilèges des fondeurs, mouleurs en terre, sable, et bossetiers, avec les sentences et arrêts* (1748, in-8). Nous reconnaissons bien Paris dans l'anagramme de *Prisa*, mais nous ne savons pas comment expliquer le nom de *Gesa*, qui donne *sage* en anagramme. Quant à M. Vrodemean et M. Drainber, ce sont sans doute aussi des noms déguisés. Au reste, le sable de Fontenay-aux-Roses était tellement fameux dans l'art de la fonderie, qu'on en fit venir à Saint-Pétersbourg pour la fonte de la statue colossale de Pierre le Grand. Cette pièce a trait probablement à quelque démonstration scientifique par laquelle on avait voulu prouver que le sable de Fontenay n'était pas meilleur qu'un autre.

P. L

lui en differents temps : notamment d'avoir debité et publié avec une hardiesse inconcevable que le sable des fondeurs appellé sable de Fontenai aux roses, est un composé dans lequel entre comme partie constituante le sablon fin et parfaitement epuré, qu'il veut faire regarder comme sablon primitif elementaire, quoi que la plus saine partie des membres de la d. Communauté ne reconnoisse point de sablon elementaire et qu'il n'en existe point, ainsi que l'on prouvé sans replique les sieurs Vrodemeau et Drainber par des experiences faites dans leurs fonderies particulieres, contraires en tous points, même contradictoires avec celles que le d. Gesa pretend avoir faites et reiterées plusieurs fois en presence de 200 spectateurs mais qui ne prouvent rien puis qu'elles sont contraires a celles susdites et a la doctrine de nos predecesseurs qui dans des points de fait, est sans contredit preferable à toutes les experiences presentes et futures, publiques et particulieres de ce maître recalcitrant, qui n'est dans le fait q'un amateur de nouveautés, cherchant a se faire un nom par des travaux multipliés par lesquels il pretend même se rendre utile à l'Etat dont il a sçu s'attirer la consideration au détriment et prejudice de ses confreres, ce qui est evidemment un crime de leze Communauté : qui avoue de temps en temps des erreurs avec une apparence de bonne foi, pour mieux se menager les moyens d'en créer et d'en accrediter de nouvelles ; vraie tête de linotte, qui change de système a mesure qu'il fait des experiences et a la fureur de trouver mauvais tout ce qui a eté fait avant lui, quand il le trouve contraire a ses pretendues experiences. Vu aussi le Memoire de maître Deméro avocat du d. Gesa commençant par ces mots : *je viens de lire* et finissant par ceuxci : *les entendre avant de les combattre*. Oui le rapport de M. Drainber un des plus jeunes conseilliers en ce tribunal. Tout consideré. Nous avons condamné le d. Gesa à être diffamé dans le journal de la d. Communauté, derogeant a cet effet à toutes loix de bienseance et d'honêteté publique persuadés que toute espece de moyens peuvent et doivent être employés contre un novateur hardi qui par des travaux trop brillants et trop publiques cherche a eclipser tous ses confreres quoi que leur rendant en apparence publiquement justice à tous : lui faisons deffence de recidiver sous peine de destitution de ses places, et d'être rayé du tableau des maîtres fondeurs de l'univers. Lui deffendons nommément de jamais enseigner qu'il existe un sablon simple primitif et elementaire, et a toutes personnes de quelque condition qu'elles soient de le croire, non obstant toute experience a ce contraire, même de jamais tenter de decomposer le sable des fondeurs ou toute autre substance, sous pretexte d'en extraire

ce pretendu sable primitif que nous declarons ne point exister : lui enjoignons de croire sur ce point ainsi que sur tous les autres sur les quels il a deja eté repris par nos differens jugements, aux sages preceptes et enseignements de nos maîtres, bien superieurs a tous les faits et experiences contraires faites ou a faire, et que nous repudions et condamnons d'avance comme fautives et inadmissibles. Et pour empecher plus surement la propagation de ses principes erronés, deffendons autant qu'il est en nous, a tous particuliers d'assister a ses demontrations, a tous imprimeurs de recevoir ses ouvrages, et a tous censeurs de les approuver. Exhortons particulièrement le beau sexe a s'occuper de l'art essentiel de la toilette, plustot que d'aller servir d'ornement a ses leçons. Ordonnons que le Memoire de Deméro sera supprimé comme favorisant, etayant même la nouvelle doctrine du d. Gesa par des preuves assez palpables pour surprendre la foiblesse des jeunes aspirants ou gagnants maîtrise de lad. Communauté, ce qui le rend d'autant plus dangereux : enjoignons à tous ceux qui en ont des exemplaires de les apporter au greffe de notre tribunal pour y être supprimés : faisons deffense aud. Deméro de recidiver sous telle peine qu'il appartiendra. Ordonnons que le rapport de maître Drainber demeurera joint a la minute de la presente sentence, et qu'il en sera delivré copie collationnée pour être imprimée dans le journal publicque de la Communauté, et sera la presente sentence executée, non obstant et sans prejudice de l'appel.

Ce fut fait et donné par nous commissaires susdits, le premier février douze mille sept cent quatre vingt deux.

Collationné Le Roulle avec paraphe.

Nota. La difficulté de se procurer une copie autentique de cette pièce singulière est la seule cause du retard de sa publicité.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Les anciens inventaires de tableaux. — Les sculpteurs Blaise et Poncet. — La *Léda* du Corrége. — Un portrait de Van der Helst — Le Brun, Parrocel, Boucher. — VENTES PUBLIQUES : tableaux, dessins, estampes.

⁂ L'ignorance des rédacteurs de catalogues ou inventaires de tableaux en France, aux XVIe et XVIIe siècles, a non-seulement causé la perte d'une foule de monuments curieux, mais encore il faut lui attribuer la pénurie de renseignements qui nous restent sur les œuvres des maîtres de l'ancienne école française. Voici un spécimen de ces incroyables inventaires qui semblaient avoir pour objet de confondre tout et d'effacer tout en matière d'art. C'est le catalogue des tableaux que Louis XIII fit venir du château de Pau à Paris et sans doute au Louvre, et dont il donna quittance signée de sa main, le 21 février 1621. M. G. Bascle de la Greze nous a conservé en partie cette pièce curieuse dans son ouvrage intitulé *le Château de Pau* (Paris, Didier, 1855, in-8°) : « Cinq petits tableaux de la royne Jeanne. — Un tableau de la royne Marguerite, sœur de François Ier. — Un tableau de la royne Marguerite, femme de Henri le Grand. — De madame de Joyeuse. — De la royne Catherine de Médicis. — De la royne Élisabeth d'Angleterre. — Du roy Anthoine. — De M. le prince de Condé, Louis de Bourbon. — De Louis-Charles, comte de Marle, à l'âge de huit mois. — De M. le cardinal de Chastillon. — De François Ier, roy de France. — De Henry II, roy de Navarre, portant un oiseau sur le poing. — D'un enfant au maillot, frère de Henry le Grand. — De Lebure, folle de la royne. — Un tableau de deux Cupidons qui s'entrebaisent. — Un tableau représentant l'Enfer. — Un tableau de saint Jherosme adorant Nostre Seigneur Jésus-Christ en la croix, avec un lion. — Un tableau de l'histoire d'Holopherne devant Bethulie. — Un tableau contenant la fuite de Nostre Seigneur en Égypte. — Le portrait de Nostre Seigneur. — Un petit tableau de Pétrarque, poëte françois (*sic*), etc. » M. de la Greze ajoute : « Le rédacteur de ce catalogue ne devait pas être artiste. Il paraît fort peu soucieux d'indiquer le sujet du tableau, son origine, et s'il porte le nom de quelque maître ; il se contente de dire : Vingt-six tableaux de femmes. — Un tableau de femme portant le deuil blanc. — Deux tableaux de femme portant le deuil. — Vingt-neuf tableaux

d'hommes. — Tableau d'un cardinal. — De docteurs ou gens d'église. — D'un docteur tenant une plume à la main. — Tableau d'une religieuse. — Tableau d'une jeune femme habillée à l'espagnole. »

⁂ Un ouvrage bizarre, très-peu connu, dont le fond est beaucoup moins extravagant que le titre et la forme, nous fournit des renseignements précieux sur deux statuaires de Lyon, qui avaient une certaine réputation dans leur ville natale et qui n'ont pas laissé trace dans l'histoire de l'art. Ces deux statuaires sont Blaise et Poncet. L'ouvrage où il est question d'eux, a pour titre : *Cataractes de l'imagination, déluge de scribomanie, vomissement littéraire, hémorrhagie encyclopédique, monstre des monstres*, par Épimenide l'Inspiré (Chassagnon, fils d'un épicier de Lyon). *Dans l'antre de Trophonius, au pays des Visions*, 1779, 4 vol. in-12. Voici d'abord ce qui concerne Blaise :

« On voit en l'hôtel de M. Calalan des bas-reliefs qui représentent *Renaud et Armide dans l'île enchantée;* dans la maison de campagne de M. Tournachon, située à Saint-Rambert, près de Lyon, un *Zéphyr* et une *Flore* qui décorent le salon ; dans la salle capitulaire de messeign[rs] les Comtes (archevêques de Lyon), une Vierge intéressante qui représente l'Étude, une esquisse de la Vertu couronnée, une statue de saint Étienne, une figure de saint Jean, qu'il exécute en marbre pour accompagner le saint diacre, et divers bas-reliefs très-estimés.

« Toutes ces figures sont pleines de vérité et du plus grand effet ; ce sculpteur intelligent et varié emploie tour à tour la délicatesse ou la majesté, la mollesse ou la vigueur, suivant le sujet qu'il traite.

« Mais rien ne fait plus d'honneur à son génie que le *Saint Étienne* où la beauté de la composition est couronnée par le triomphe de la difficulté vaincue ; on voit dans cette statue combien un artiste doit avoir de ressources dans son ciseau pour rendre certains sujets agréables : quel vêtement offre plus de monotonie et de roideur que la *dalmatique ?* cependant quelle molle aisance, quelle souplesse aimable, quels plis gracieux n'a-t-il su donner à la draperie !

« Les connaisseurs admirent encore, dans le cabinet de M. Blaize, un groupe de *Bacchus et d'Ariane*, un *Ganimède* et une *Hébé*, dont les attitudes sont aisées, la manière gracieuse et vive, et les contours finis ; le groupe de *Zéphyr et de Flore*, auquel il travaille, annonce une imagination heureuse et hardie ; on voit le Dieu aérien, s'appuyant légèrement du bout d'un pied et comme en équilibre, qui s'élance sur son amante pour la couronner de guirlandes. La timidité touchante de celle-ci, et le ton

décidé du premier sont un contraste très-piquant ; l'œil saisit avec volupté le nud qui s'échappe par derrière, et élude la draperie jetée sur Flore. La mithologie et l'histoire exercent tour à tour le ciseau de ce sculpteur : la partie du buste n'est chez lui qu'un accessoire.

« Qu'eusse (*sic*) donc été M. Blaize, si les circonstances lui eussent permis d'étudier pendant quelques années les grands modèles de Paris et de l'Italie ? »

Les notes de M. Du Seigneur nous permettent de compléter l'article de Blaize, qui pourra maintenant prendre sa place dans la biographie des artistes, grâce à l'auteur excentrique des *Cataractes de l'imagination*.

Blaise (Barthélemy), né à Lyon, vers 1738, mort à Paris, le 2 avril 1819. Élève de l'école de Lyon. Agréé à l'Académie en 1785, plus tard correspondant de l'Institut, pour la classe des Beaux-Arts.

Salon de 1787 : un *Berger*, statue en marbre, de 3 pieds de proportion.

Idem, une *Léda*, statue de 2 pieds 10 pouces de proportion.

Au Louvre, salle des Empereurs, dans les voussures : *le Tibre, le Nil*.

Idem, entre les escaliers de Henri II et de Henri IV : le buste en marbre de Jules Romain, autrefois au Musée des Monuments français, nº 303.

Au Panthéon : *la Navigation* et *le Commerce*, 2 figures bas-relief.

A Versailles, église Notre-Dame : le mausolée du comte de Vergennes, commencé en 1787.

A Versailles, au Musée : le buste en marbre de Nicolas Poussin, nº 819.

Au Musée des Monuments français, nº 195, édit. de 1810 : *Frédéric le Grand*, buste en plâtre ; *Phocion*, statue en plâtre.

Une autre fois, nous nous occuperons de Poncet, d'après les renseignements que nous a laissés son ami Chassagnon.

⁂ Encore quelques fragments de la correspondance de Frédéric de Prusse sur les arts :

Darget (ancien secrétaire des commandements du roi) à Frédéric.

« Paris, 12 mars 1755.

« Le sieur Petit aura sans doute envoyé à V. M. le catalogue des tableaux de M. Pasquier, ancien député du commerce de Normandie, et qui avait une collection des mieux choisies des différentes écoles ; ce cabinet doit être vendu incessamment. On y trouve surtout *la Léda* du Corrége, du cabinet du régent, et que feu M. le duc d'Orléans fit pieusement couper en quatre morceaux, qui furent heureusement sauvés du

feu par Coypel, qui ne put cependant en garantir la tête; il a rapproché ces morceaux, et la tête a été restituée par de Lien. Ce tableau, si beau par lui-même et célèbre par ses aventures, sera poussé, dit-on, jusqu'à vingt-cinq mille livres. Il a environ six pieds de haut sur cinq de large; il tiendrait bien magnifiquement sa place dans la galerie que S. M. possède... »

Du même au même.

« Le 8 juillet 1755.

« ... J'ai vu à Liége un cabinet de tableaux où il y en a deux ou trois qui mériteraient de passer dans la galerie de Sans-Souci; j'ai prié qu'on m'en envoyât le catalogue... »

Frédéric à sa sœur la margrave de Baireuth.

« 30 novembre 1755.

« ... La galerie de tableaux que je forme est toute nouvelle; je n'ai rien pris de la galerie de Berlin; cependant j'ai déjà ramassé près de cent tableaux, dont il y a deux Corréges, deux Guides, deux Paul Véronèses, un Tintoret, un Solimène, douze Rubens, onze Van Dycks, sans compter les autres maîtres de réputation. Il me faut encore cinquante tableaux; j'en attends d'Italie et de Flandre avec lesquels je crois pouvoir compléter ma galerie. Vous voyez, ma chère sœur, que la philosophie ne bannit pas toujours la folie de la tête des hommes; celle des tableaux sera courte chez moi, car dès qu'il y en aura assez selon la toise, je n'achète plus rien. »

Malgré cette boutade du roi qui avait la prétention d'être *philosophe*, dix-huit ans plus tard, 1773, il s'occupe encore de tableaux et il écrit de Potsdam à De Catt, qui était son lecteur ou son secrétaire :

« Je ferai payer les deux tableaux par Splitgerber, faisant 900 ducats ensemble. Pour le Corrége, il n'y a pas moyen de donner 14,000 ducats, cela est fou et exorbitant; mais si on se contentait de 12,000 écus, je les payerais, et ce serait toujours un bel avantage pour les moines de pouvoir faire bâtir une chapelle d'argent hérétique. Si on veut ce prix du Corrége, je le payerai sitôt, mais je ne saurais le surpasser, car le reste serait folie... »

⁂ M. Scheltema, dans son excellent travail sur Van der Helst, que la Revue vient de publier, cite, sans dire où est le tableau, un portrait de l'artiste, peint par lui-même et gravé par Abraham Blooteling : « Van der Helst tient d'une main le portrait de sa femme en médaillon et de l'autre

main sa palette. » Or, la collection du palais Lazienski à Varsovie, dont la Revue a publié le catalogue complet, contient un « Portrait du peintre B. Van der Helst, tenant entre ses doigts une petite miniature ovale de la *princesse d'Orange*, mère de Guillaume III, roi d'Angleterre. Peint sur toile par lui-même et signé *B. Van der Hels. f.* » (Voir le tome III de la Revue, p. 54.) Ce tableau du palais Lazienski a bien l'air d'être l'original gravé par Blooteling et cité par M. Scheltema. Il resterait à s'entendre sur cette *princesse d'Orange*, qui est peut-être tout simplement la femme de l'artiste.

⁂ On trouve dans les OEuvres de Falconnet des notes intéressantes sur la collaboration de divers artistes au XVIIe siècle et au XVIIIe.

Ainsi, Lebrun fit exécuter les chevaux de ses Batailles d'Alexandre, par Van der Meulen. Le rédacteur du catalogue du Louvre ne paraît pas avoir connu cette particularité, qu'il aurait citée sans doute ; car, qu'il s'agisse d'Alexandre ou de César, il faut rendre à chacun ce qui lui appartient, et à Van der Meulen ses chevaux.

Ainsi, Ch. Parrocel fit faire par J. B. Van Loo « le portrait de Louis XV sur le corps du roi qu'il peignait à cheval. » Ce portrait équestre de Louis XV est peut-être à Versailles.

Ainsi, et cela intéressera le spirituel auteur de la biographie de Roslin, « Boucher fit exécuter par M. Rosselin (*sic*) un ajustement de dentelles à un grand portrait de madame de Pompadour. »

Il y a bien des tableaux signés d'un seul nom et qui ont été peints par plusieurs artistes. Il y en a même auxquels le signataire n'a jamais touché.

⁂ On vient de vendre, à Londres, la collection de Léopold Redpath. Parmi les principaux objets d'art, on trouve : *Henri IV et Sully*, sculpture sur ivoire, vendue 41 liv. st. ; *la Léda*, de Pradier, en ivoire, avec des draperies en bronze, un collier doré et des bracelets montés en turquoises, le cygne en argent oxydé, sur une plinthe de bronze en marbre vert ; vendue 380 liv. st. Parmi les bronzes, il faut citer *Énée portant son père Anchise*, groupe haut de 21 pouces ; vendu 38 liv. st. Quelques aquarelles ont obtenu de bons prix. Parmi les tableaux étaient *le Mendiant aveugle*, de J. Dyckmans, et *la Serrure*, par Turner, vendue 500 guinées. La collection entière a atteint le chiffre de 8,265 liv. st. (206,625 fr.).

Ventes publiques. — Vers la fin du mois de juin, on a vendu à Turin les tableaux de la galerie du marquis Cambiano. M. Horsin-Déon, habile

expert de Paris, avait été appelé pour diriger cette vente, qui était, en grande partie, composée de maîtres italiens. Les prix de cette vente, que nous publions, auraient donc un grand intérêt, puisqu'ils nous donneraient la mesure de l'importance que les Italiens attachent aux maîtres de leur pays. On sait que, depuis longtemps, les peintres des différentes écoles d'Italie sont ici en grande défaveur; c'était au moins une chose curieuse de savoir s'il en était de même dans leur propre patrie. Malheureusement, les prix de cette vente n'ont pas cette signification; des spéculateurs avaient acheté la galerie entière au prix de 100,000 fr. et c'est pour leur compte que la vente avait lieu. Ce fait ayant été connu avant la vente, il en est résulté que beaucoup d'amateurs ont retiré leurs commissions. Il faut donc attendre une circonstance plus favorable pour juger la question.

Un beau tableau de *B. Luini*, la Vierge, l'Enfant Jésus, accompagnés de sainte Catherine et de sainte Barbe, a été vendu 8,000 fr. La Charité romaine, du même maître, a été vendue 4,200 fr. — *Carlo Dolci*, la Mère de douleur, 4,500 fr. — *Francesco Francia*, la Vierge et l'Enfant, tout à fait dans le goût de Raphaël, 2,920 fr. Du même maître, la Vierge, l'Enfant Jésus et deux anges, 1,800 fr.— *B. A. da Fiesole*, Funérailles de saint François d'Assise, 2,200 fr. — *Perino del Vaga*, Repos de la sainte famille, 3,000 fr.—*Raphaël*, Sainte Christine, 2,000 fr. Si ce tableau est de Raphaël, il est de ses premières années.—*Léonard de Vinci*, Cléopâtre se donnant la mort, 3,000 fr. — *Annibal Carrache*, un Ecce Homo, 2,200 fr. Du même, une sainte Famille, 900 fr.—*Corrége*, la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, 4,000 fr.— *Albane*, Galatée, belle copie d'après Raphaël, 1,057 fr. *Andrea del Sarto*, l'Ange et Tobie, 1,500 fr.—*Le Baroche*, le Christ au tombeau, 2,000 fr. — *Alfani*, une sainte Famille, 1,100 fr. — *A. Bronzino*, portrait d'une sainte, 1,587 fr.—*G. Bellini*, la Vierge et l'Enfant, 1,200 fr. — *G. Campi*, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean, 1,010 fr.—*D. Crespi*, l'Incrédulité de saint Thomas, 1,255 fr.—*Dossi Dosso*, Adoration des bergers, 1,605 fr. — *A. Salaino*, le Christ donnant sa bénédiction, 1,020 fr. Il y avait peu de tableaux de l'école flamande. OEnone et Paris, de *Van der Werff*, a été vendu 600 fr. Un marché, de *Thomas Wyck*, a été vendu 400 fr. — L'école française était tout aussi pauvre. Un tableau de *Nivard*, de Nancy, un paysage, a été vendu 510 fr. M. Horsin ajoute souvent aux noms des artistes une petite notice biographique qui, tout en rappelant des faits connus quelquefois, n'en est pas moins utile en ce qu'elle dispense de toute recherche; il serait à désirer que tous les rédacteurs de catalogues en fissent autant.

Une autre chose non moins désirable serait les dimensions des toiles annoncées ; c'est un renseignement que l'on trouve toujours dans les anciens catalogues, mais que l'on cherche en vain dans les nouveaux.

Le catalogue se composait de 105 numéros qui ont produit 69,361 fr. C'est en moyenne 660 fr. par numéro.

⁂ Nous avons annoncé, il y a quelque temps, la mort de M. Eugène Goyet, enlevé aux arts le 9 mai 1857.

C'était un peintre distingué, ancien élève de Gros, qui avait épousé l'arrière-petite-fille de Mariette et était devenu, par là, l'allié de cette famille célèbre dans les beaux-arts. M. Goyet s'était adonné spécialement au genre religieux ; à Paris, les églises de Notre-Dame de Lorette, de Saint-Leu, de Saint-Médard, de Saint-Louis d'Antin, sont ornées de ses tableaux ; il y en a aussi plusieurs dans diverses églises de province, et son dernier tableau, *le Massacre des Innocents*, figure au Salon de cette année.

Comme tous les artistes, M. Goyet possédait quelques tableaux anciens, quelques études de maître, des dessins, des estampes ; mais tout cela d'une qualité médiocre. La vente de ces objets et de plusieurs tableaux du maître a été faite, vers la fin de juin, par *l'Union des Arts*. Voici les prix de quelques tableaux :

Un paysage avec figures, par *Watteau*, petite toile d'environ 3 décimètres de haut sur 2 de large, tableau garanti par l'expert, a été vendu 520 fr. Une tête de jeune femme, par *Greuze*, esquisse très-peu avancée, a été vendue 305 fr. Un sujet allégorique par *Tiepolo*, 148 fr. Un portrait de madame de Maintenon, par *Mignard*, mis sur table à 300 fr., a été adjugé à 70 fr. Il est vrai que le portrait n'était pas de Mignard et que ce n'était pas madame de Maintenon qu'il représentait. Un portrait d'un seigneur du règne de Louis XIV, que le catalogue attribuait à *Netscher*, a été mis sur table à 400 fr. et adjugé à 50 fr. Ces exemples, et cette vente en fournirait beaucoup d'autres, montrent bien l'inutilité, comme résultat, de ces mises à prix exagérées.

⁂ Je suis un peu en retard, pour rendre compte de plusieurs ventes d'estampes et de dessins, faites depuis deux mois ; mais les ventes de tableaux étaient si nombreuses et la plupart si importantes, qu'il ne restait pas de place pour les gravures. Les ventes de tableaux commencent à devenir plus rares ; je renverrai au prochain numéro de la Revue ce qui me reste à dire sur les ventes du mois de juin, et je vais réunir ici ce que

j'ai trouvé d'intéressant dans les ventes de gravures faites depuis quelque temps.

Voici d'abord les prix des dessins et estampes de la vente Marcille. Le catalogue commence par quelques études peintes, parmi lesquelles on distingue une esquisse peinte de *Greuze;* elle a été vendue 35 fr. Une Vue des Tuileries, par *Roqueplan*, vendue 32 fr. Deux esquisses peintes de *Van Spaendonck*, des fleurs, vendues ensemble 62 fr.

Dans les dessins encadrés, il y avait 36 dessins de *Boucher*, parmi lesquels on remarquait un pastel représentant deux Amours et une colombe, vendu 127 fr. Une Jeune fille, 120 fr. Les Amants surpris, 40 fr. Jeune fille jouant avec un chat, pastel, 38 fr. Une Jeune fille, pastel, 51 fr. *Fragonard*, l'Horoscope, dessin lavé à la sépia, 83 fr. Jeune femme assise, 42 fr. L'Éducation de la Vierge, dessin à l'encre de Chine, 122 fr. Prière à l'Amour et une Scène de famille, deux dessins lavés au bistre, 47 fr. *Géricault* était représenté par 49 dessins, qui ont produit ensemble 1,991 fr. Parmi ces dessins, il faut citer une étude de chats, 172 fr. La Défense du drapeau, provenant de la vente Musigny, 107 fr. Le Triomphe d'Amphitrite, provenant de la même vente, 101 fr. Une Embarcation pour la traite des nègres, 170 fr. Les Scieurs de bois, essai lithographique sur toile, 150 fr. *Greuze*, la Cruche cassée, dessin sur papier bleu, 59 fr. L'Amour, 40 fr. Un pastel, représentant une jeune fille, 42 fr. *Prud'hon*, la Psyché de Marie-Louise, 301 fr. Le Miroir de Marie-Louise, 150 fr. Ces dessins ont été gravés. Offrande à l'Amour, 71 fr. Académie de femme, 100 fr. Un Homme assis, académie, 157 fr. Une Tête d'homme, dessin à la plume, 112 fr. Portrait de M. Frochot, préfet de la Seine, 79 fr. *Decamps*, un Fumeur, sépia, 150 fr. Une Plage 49 fr. *Gault de Saint-Germain*, son portrait au pastel, 41. *Ingres*, Saint Pierre délivré par un ange, dessin à la plume, 73 fr. *Latour*, portrait de mademoiselle Duthé, 59 fr. Portrait de mademoiselle Sallé, 56 fr. *Marilhat*, Embuscade de Nubiens, 53 fr. Halte à la porte d'une ville, 80 fr. *N. Poussin* , Vénus recevant des armes forgées par Vulcain, 76 fr. *Sauvage*, des fleurs, aquarelle, 150. *Van Spaendonck*, fleurs, 157 fr. *Wille*, Tête d'expression, 52 fr.

Les écoles italienne, allemande, flamande et hollandaise, étaient fort mal représentées dans cette vente. Une Sainte Famille par *le Parmesan*, dessin au crayon rouge, provenant de la vente Denon, 52 fr. Des Anges, par *J. de Witt*, 40 fr.

Les estampes étaient tout à fait insignifiantes et il n'est guère possible d'en citer. Vingt-huit pièces, par *Étienne Delaulne* ont été vendues 46 fr. Trente-six pièces, par *Lancret*, 16 fr. Le reste est dans le même goût. Il

faut en excepter la Mariée de village et l'Embarquement à Cythère, deux pièces par *Watteau*, qui ont été vendues 60 fr. L'Enseigne de Gersaint, par le même, a été vendue 21 fr. La Galerie du Palais Royal, contenant quatre-vingt-quinze pièces, épreuves avant la lettre, a été vendue 34 fr. 50.

*** M. Vignères a vendu les estampes et dessins du cabinet de M. Thyssen d'Amsterdam. Voici les prix des pièces qui ont été distinguées :

Backhuysen, six marines, ont été vendues 25 fr. *S. Beham.* La Mort en bouffon conduisant Madame, 7 fr. *Le Bas*, l'Économe, pièce gravée d'après Chardin, belle épreuve, 41 fr.. *Cock*, Saint Martin, pièce singulière et très-rare, gravée d'après J. Bos, 21 fr. *Daullé*, Naissance et Triomphe de Vénus, épreuve avant toute lettre, avec l'ovale seul et avant le cadre, 48 fr. *Demarteau*, quatre pièces en couleur, d'après *Boucher*, 35 fr. *Descourtis*, portrait de la princesse d'Orange, gravé en couleur, épreuve avant la lettre, 13 fr. *Desplaces*, portrait de mademoiselle Duclos, d'après Largillière, 16 fr. *Drevet*, portrait de Marie de l'Aubespine, dame Lambert, 9 fr. *C. Dusart.* Les Douze Mois de l'année, pièces en manière noire, belles épreuves (B. 20-31), 38 fr. *Grignon*, portrait de Ch. Paris d'Orléans, comte de Saint-Paul, abbé de Saint-Remy de Reims, belle épreuve d'un portrait très-rare, 27 fr. *Hondius*, la Danse des fous, trois pièces curieuses, d'après *Breughel*, 10 fr. 50 c. *Larmessin*, le Jeu du pied de bœuf, d'après *Lancret*, belle épreuve, 12 fr. 50 c. *Gaucher*, le Couronnement de Voltaire, au Théâtre-Français, d'après *Moreau*, 15 fr. *Nanteuil*, portrait de Guillaume de Lamoignon, 10 fr. 50 c. *B. Picart*, un Concert composé de onze personnes qui font de la musique dans un parc, 17 fr. *Ploos Van Amstel*, le Liseur de gazette, d'après *Ostade*, 11 fr. *Marc Antoine*, la Jeune mère causant avec deux hommes (B. 432), épreuve venant du cabinet Debois, 20 fr. Empereur romain assis (B. 441), venant du cabinet Debois, 20 fr. *Verkolje*, Jeune femme détournant les yeux d'une estampe que lui montre un homme tenant une chandelle, d'après *Houbraken*, 16 fr. Le dessin de cette gravure a été vendu 50 fr., à cette même vente ; il provenait du cabinet Muilman, où il avait été vendu 90 florins.

Parmi les dessins, on peut citer un dessin de *Van Battem*, paysage en hiver, avec un grand nombre de figures, aquarelle très-fine, 30 fr. *N. Berghem*, paysage montagneux, avec plusieurs figures, 41 fr. *J.-V. Call*, Vue des bords du Rhin, 12 fr. *J. Faber*, portraits de Charles Ier, de Charles II et de Jacques Ier, sur la même feuille, avec les armoiries d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et de France, dessin très-fin, à la plume et portant la date de 1691, vendu 15 fr. *Houbraken*, un Artiste peignant, dessin au

crayon noir, vendu 47 fr.; il venait du cabinet Muilman, où il a été vendu 171 fl. *J.-B. Huet*, le Troupeau en marche, aquarelle, 50 fr. Le Repos du troupeau, pendant du dessin précédent, 53 fr. *J. Van Huysum*, paysage en largeur, avec architecture, un pâtre et ses moutons, aquarelle, 60 fr. Il venait du cabinet Ploos Van Amstel, où il avait coûté 180 fl. Bouquet de fleurs dans un vase, aquarelle, vendue 111 fr. *H. Kobell*, Combat sur la rade de Batavia, aquarelle, 1779, vendue 27 fr. *J. Vander Meer*, paysage avec un troupeau au pâturage, aquarelle, 37 fr. *Moucheron*, paysage avec riches tombeaux et figures, aquarelle, 47 fr. Il venait du cabinet Ploos Van Amstel, où il avait coûté 49 fl. *A. Van Ostade*, scène d'intérieur, aquarelle, 40 fr. *Rauschener*, Ruines d'un tombeau, et une Vue de ville, deux gouaches très-finies, 44 fr. Ruines au haut d'une montagne, gouache, 32 fr. *Ruysdael*, paysage avec trois arbres, aquarelle, 30 fr. *Witte*, Louis XIV en buste, portrait à l'encre de Chine sur vélin, 1687, avec inscriptions au revers, 40 fr. Je n'ai pas besoin de faire remarquer que j'ai conservé les attributions du catalogue; plusieurs pourraient être contestées, quelques-uns des prix que j'ai cités le prouvent assez.

On a vendu 16 dessins faits dans l'Inde par des artistes indiens, représentant des personnages historiques ou des scènes de mœurs de l'Inde. Ces derniers étaient d'une grande finesse; ils ont été vendus 750 fr.

*** M. Vignères a aussi vendu une collection d'estampes de l'école française des XVIIe et XVIIIe siècles, appartenant à M. Lacombe; cette vente est remarquable par les prix élevés obtenus pour les pièces gracieuses des maîtres du milieu du XVIIIe siècle; ainsi, par exemple, le Lever, gravé par *Massard* d'après *Baudouin*, épreuve avant la lettre, il est vrai, a été vendu 102 fr. Le Coucher de la mariée, par *Moreau jeune*, d'après *Baudouin*, épreuve avant la lettre, 56 fr. La même estampe avec la lettre, 29 fr. L'Épouse indiscrète, par *Delaunay*, d'après *Baudouin*, 26 fr. Le Pasteur galant; le Pasteur complaisant, par *Laurent*, d'après *Boucher*, 27 fr. Elle mord à la grappe; De trois choses, en ferez-vous une? par *Pasquier*, d'après *Boucher*, 15 fr. Madame de Sabran en déshabillé, d'après *Vanloo*, gravée par *Chereau jeune*, 17 fr. Portrait de Chardin, peintre, par *Chevillet*, épreuve avant la lettre, 14 fr. *Daullé*, portrait de Chastenet de Puységur, épreuve avant la lettre, 13 fr. *Debucourt*, les Visites, l'Orange, 19 fr. La Revue donnera prochainement le catalogue de l'œuvre de ce charmant artiste. *Dupuis*, portrait de Ph. Wouwerman, peintre, d'après Vischer, 10 fr. On sait que ce portrait coûte 2 fr. à la chalcographie. *Eisen*, le Jour, la

Nuit, deux jolies gravures, 22 fr. *J. Falck*, portrait de G. Oxenstiern, d'après *Beck*, belle épreuve, 27 fr. *Gaucher*, portrait de Buffon, épreuve avant la lettre, 21 fr. Portrait de madame la comtesse Dubarry, d'après *Drouais*, 18 fr. Portrait de Diderot, épreuve avant la lettre, 13 fr. Portrait de Racine, épreuve avant la lettre, 11 fr. Portrait de Louis-Auguste, Dauphin (Louis XVI), 12 fr. 50 c. *Léonard Gaultier*, portrait de Henri de Bourbon, prince de Condé, 28 fr. *Gaillard*, le Lecteur, d'après *Gravelot*, 26 fr. *Janinet*, les Espiègles, pièce gracieuse, en couleur, d'après *Challe*, 30 fr. *Jeaurat*, la Coiffeuse, gravée par Sornique, 13 fr. 50 c. *Cars*, M. Thomassin et mademoiselle Sylvia dansant, d'après *Lancret*, pièce assez rare, 15 fr. *Moitte*, d'après *Lancret*, la Partie de plaisir, pièce qu'on peut regarder comme historique, car elle représente, dit-on, Philiphe d'Orléans, *le gros*, au repas de réunion de la Société des bonnets de coton. C'est une pièce rare; elle a été vendue 24 fr. *Tardieu*, d'après *Lancret*, le Berger indécis, une des pièces les plus rares de *Lancret*, 21 fr. 50 c. *Delaunay*, l'Heureux moment, d'après *Lawreince*, épreuve avant la dédicace, 61 fr. *Janinet*, d'après *Lawrcince*, la Comparaison, pièce gracieuse, gravée en couleur, en 1786, vendue 21 fr. *Vidal*, d'après *Lawreince*, la Soubrette confidente, épreuve avant la dédicace, 22 fr. La même estampe, épreuve avant la lettre, 38 fr. *Moreau le jeune*, Bal masqué à l'hôtel de ville, épreuve avant le titre, 61 fr. Le Festin royal à l'hôtel de ville, épreuve avant le titre, 15 fr. *Morin*, portrait d'Antoine Vitré, imprimeur, épreuve avant la lettre, état que M. Robert Dumesnil n'a pas décrit dans le catalogue de l'œuvre de Morin, 95 fr. *Muller*, portrait de J.-B.-M. Pierre, peintre, 26 fr. On le vend 2 fr. à la chalcographie. *Surugue*, Madame de*** (Mouchy) en habit de bal, portrait gracieux et rare, 14 fr. *Tardieu*, portrait de Marie Leczinska, d'après *Nattier*, 21 fr. 50 c. *Watteau*, Le teste à teste, 17 fr. Le Rendez-vous, 20 fr. L'Indifférent, 13 fr. La Sérénade italienne, 18 fr. 50 c. La Famille, gravée par Aveline, 32 fr. L'Accord parfait, 32 fr. Fêtes vénitiennes, gravées par Cars, 38 fr. L'Occupation selon l'âge, gravée par Dupuis, 14 fr. Amusements champêtres, gravés par Audran, 19 fr. 50 c. La Leçon d'amour, gravée par Dupuis, 15 fr. L'Ile enchantée, gravée par Lebas, 30 fr. L'Ile de Cythère, gravée par Picot, 15 fr. Les Plaisirs du bal, gravés par Scotin, 16 fr. L'Accordée de village, gravée par Larmessin, 22 fr. 50 c.

⁂ Voici les prix d'une autre vente, contenant aussi beaucoup de pièces gracieuses par Boucher, Greuze, Fragonard, Huet, Lancret, Watteau, Boilly, et qui a été dirigé par M. Vignères, comme la précédente.

Baudouin, la Rencontre dangereuse, pièce gravée par *Leveau*, 13 fr. 50 c. Une Scène de bateleurs sur les boulevards de Paris, par un anonyme, dans le goût de Saint-Aubin, a été vendue 20 fr. L'Amusement de la campagne; la Précaution; la Solitude; trois pièces gravées en couleur, par *Tresca*, d'après *Boilly*, 72 fr. L'Éventail cassé, gracieuse composition, gravée en couleur par *Bonnet*, épreuve avant la lettre, 26 fr. La Voluptueuse, gravée par *Poliénith*, d'après *Boucher*, 8 fr. Les Espiègles; l'Amant surpris; deux pièces gravées en couleur par *Descourtis*, d'après *Challe*, 47 fr. La Galerie du Palais-Royal, par *Debucourt*, et la Promenade au jardin du Palais-Royal, par le même, deux pièces très-jolies, gravées en couleur, qui sont trop connues pour être décrites, ont été vendues 50 fr. chacune. Le Carnaval de 1810, par *Debucourt*, 12 fr. 50 c. Les Exercices de Franconi, par le même, deux pièces d'après *Vernet*, 13 fr. Une Dame assise sur un canapé et brodant, pièce gravée en rouge, par *Demarteau*, d'après *Carmontelle*, 8 fr. 50 c. Portrait de Fragonard, par *Carpentier*, 9 fr. Un Intérieur, par *Fragonard*, 15 fr. Les Baisers, deux pièces gravées par *Marchand* d'après *Fragonard*, 34 fr. La petite Fille au chien, par *Greuze*, 10 fr. 50 c. Le Plaisir innocent; le Mouton chéri, deux pièces gravées en couleur par *Demarteau*, 37 fr. Le Départ de la campagne; la Bergère récompensée, deux pièces gravées en couleur par le même, 15 fr. Portrait en pied de Caillot et de mademoiselle Contat, gravés en couleur par *Janinet*, 10 fr. Le Repas des moissonneurs, gravé en couleur, par *Janinet*, 14 fr. 50 c. La Jeunesse indifférente, par *Dupin*, d'après *la Hire*, 10 fr. Le Philosophe marié, pièce gravée par *Dupuis*, d'après *Lancret*, 16 fr. 50. La Récréation champêtre, par *Joullain*, d'après *Lancret*, 15 fr. Les Deux amis, et la Jeunesse, par *Larmessin*, d'après *Lancret*, 21 fr. La Balançoire mystérieuse, d'après *Lawreince*, premier état, avant le flot et avant toute lettre, 131 fr., prix extraordinairement élevé, malgré l'état exceptionnel de cette épreuve. Les Dénicheurs, eau-forte, par *Lemard*, pièce très-rare, 14 fr. La Rose choisie, d'après *le Prince*, épreuve en couleur, 9 fr. 50 c. Le Baiser donné, par *Fillœul*, d'après *Pater*, 10 fr. Le Désir de plaire, par *Surugue*, d'après *Pater*, 11 fr. Nouvelle du bien-aimé, par *Romanet*, d'après *Queverdo*, 35 fr. La Promenade des remparts de Paris, et le Tableau des portraits à la mode; deux charmantes pièces gravées par *Courtois*, d'après *Saint-Aubin*, 42 fr. L'Hommage réciproque, deux pièces en couleur, par *Gaultier*, 17 fr. 50 c. La Cuisinière française et le malin Cuisinier, deux pièces en couleur, par *Vidal*, 28 fr. La plus belle fleur ne dure qu'un matin, par *Liotard*, d'après *Watteau*, 18 fr. La Finette, par *Audran*, d'après *Watteau*, 12 fr. 50 c.

Dans la même vente, il y avait l'œuvre de *Bellangé* en 112 pièces ; il a été vendu 21 fr. L'œuvre de *Charlet*, composé de 684 pièces, en 10 volumes demi-reliure, vendu 175 fr. prix, peu élevé, L'œuvre de *Decamps*, en 48 pièces, vendu 112 fr. L'œuvre de *Gavarni*, composé de plus de 1,600 pièces, vendu 321 fr. Enfin, une collection de 500 affiches illustrées, imprimées souvent en or et couleur, gravées ou lithographiées par Adam, Bellangé, Bertall, Cham, Charlet, Gavarni, Granville, H. Monnier, Meissonnier, Raffet, H. Vernet. Ce recueil, qui a dû coûter des soins et des peines infinis, a été donné pour 9 fr.

La même vente a offert aux amateurs des pièces plus sérieuses. Il y avait le Triomphe de l'empereur Maximilien, suite de 135 planches gravées en bois, par *H. Burgmair*, reliées en un beau volume en veau fauve et doré sur tranches ; il a été vendu 131 fr. Les Misères de la guerre, par *Callot*, 55 fr. La petite Passion, par le même, 25 fr. La Pandore, épreuve avant la foudre dans la main de Jupiter, 37 fr. 50. Le Marché d'esclaves, épreuve avant le fond, 10 fr. 50 c. Ce fond, qui représente une vue de Paris, est attribué généralement à Silvestre, mais il n'est pas de lui : il est de Callot lui-même, ainsi que je l'ai dit dans le catalogue de l'œuvre de Silvestre, et que M. Meaume l'a prouvé dans le catalogue de l'œuvre de Callot. Parterre du palais de Nancy, 19 fr. La Sainte Famille, par *Cantarini* (B. 9), 25 fr. Portrait de Marie-Joséphine-Louise de Savoye, par *Cathelin*, d'après *Drouais*, épreuve avant la lettre, 14 fr. Portrait de Marie-Thérèse, comtesse d'Artois, par les mêmes, épreuve avant la lettre, 19 fr. Portrait de M. de Tressan, archevêque de Rouen, à genoux aux pieds de la Vierge, par *Drevet*, épreuve avant la lettre, 26 fr. Jupiter et Io, d'après le Corrége, gravée par Duflos, 17 fr. *Albert Dürer*, la Mélancolie (B. 74), 21 fr. Assemblée des hommes de guerre (B. 88), 26 fr. *Rembrandt*, le Paysage à la tour carré (B. 218), belle épreuve, 30 fr. Utenbogaerd, dit le peseur d'or (B. 281), belle épreuve, 50 fr. *Suyderhoef*, les Bourgmestres d'Amsterdam, 31 fr. La Paix de Munster, épreuve du cabinet Donadieu, 17 fr.

⁂ Enfin, dans une petite vente faite par M. Vignères, on a remarqué l'œuvre de Canaletti, composé de 31 pièces, vendu 37 fr. Dans une vente faite quelques jours après celle-ci et dont je rends compte ci-dessous, le même œuvre, très-belles épreuves de premier état, a été vendu 120 fr. On sait que celui de M. Lasalle a été vendu 335 fr.

⁂ La vente des estampes de M. Ferrol, faite par M. Rochoux, se fai-

sait remarquer, d'abord par l'œuvre de Canaletti dont je viens de parler, ensuite par des portraits de Van Dyck, des pièces de Rembrandt et d'Albert Dürer, et plusieurs pièces de Prud'hon. Voici les prix des choses les plus saillantes. *Bonasone*, le Jugement de Pâris, 20 fr. *Marc-Antoine*, la Vierge à la longue cuisse (B. 57), 36 fr. Le Satyre et l'Enfant (B. 281), 50 fr. Galatée, d'après Raphaël (B. 350), 20 fr. 50 c. *F. Goya*, les Caprices, suite de 80 pièces, 45 fr. *Prud'hon*, le premier Baiser, gravé par *Copia*, épreuve avant toute lettre, 42 fr. Diane, gravée par *Roger*, pièce rare, 16 fr. Daphnis et Chloé, gravée par *Roger*, 19 fr. 50 c. L'Amour de l'or, gravée par *Roger*, belle épreuve, 45 fr. *Albert Dürer*, Adam et Ève (B. 1), 63 fr. La Vierge au linge (B. 42), 50 fr. Saint Antoine (B. 58), 34 fr. 50 c. Saint Jérôme dans sa cellule (B. 60), 38 fr. La Sorcière (B. 67), 31 fr. La Dame à cheval (B. 82), très-belle épreuve, qui est allée augmenter une magnifique collection, 61 fr. Les Armoiries au Coq (B. 100), 35 fr. Frédéric duc de Saxe (B. 104), 41 fr. *A. Van Dyck*, portrait de Jean Breughel, épreuve de 3e état, 23 fr. Portrait de Pierre Breughel, épreuve de 3e état, avec l'adresse, 22 fr. Portrait de Van Dyck, épreuve de 1er état, un peu rognée, 61 fr. François Franck, épreuve de 2e état, mais avec le fond, 24 fr. Adam Van Noort, épreuve de 2e état avant les bords et l'inscription, 51 fr. Snellinx, épreuve de 1er état, 45 fr. François Snyders, première épreuve, d'eau-forte pure, 61 fr. Juste Sutermans, épreuve de 3e état, 34 fr. Lucas Vosterman, épreuve de 1er état, 75 fr. Guillaume de Vos, épreuve de 2e état, avant la lettre mais avec le fond, 10 fr. Jean de Waël, épreuve de 1er état, 31 fr. *Lucas de Leyde*, Abraham renvoyant Agar (B. 18), très-belle épreuve, 81 fr. David jouant de la harpe devant Saül (B. 27), 30 fr. Esther et Assuérus (B. 31), belle épreuve, 24 fr. *Rembrandt*, Abraham avec son fils Jacob, 28 fr. Le paysage au Dessinateur, 27 fr. La Barque à la voile, épreuve restaurée, 26 fr. Le paysage au Bateau, première épreuve, non ébarbée, 51 fr. Vieillard à barbe carrée, 30 fr. *Martin Schongauer*, le grand Portement de croix (B. 21), épreuve un peu rognée, 16 fr. 50 c. Saint Christophe (B. 48), belle épreuve, 45 fr. Saint George à cheval, tuant le dragon. (B. 51), 30 fr. Enfin le Couronnement d'épines, d'après *Van Dyck* par *Schelte à Bolswert*, très-belle épreuve avant les contre-tailles, a été vendu 120 fr.

F.

RUBENS ET L'ÉCOLE D'ANVERS [1].

Avant que Rubens eût groupé autour de lui une brillante école, Anvers avait déjà produit des artistes remarquables. Mais, pour arriver aux peintres du xve et du xvie siècle, qui furent les précurseurs de ce grand génie, il faut remonter au berceau de l'art néerlandais, c'est-à-dire, à la ghilde, ou corporation des peintres, placée sous le patronage de saint Luc. Cette institution était sans doute fondée depuis la fin du xive siècle, car, en 1420, elle donna des éloges à Jean Van Eyck, qui lui avait présenté une Tête de Christ : et, en souvenir de ce premier jugement de l'assemblée, les nobles lui offrirent en 1549 un hanap, où était ciselé le portrait de Jean Van Eyck.

On trouve, dans les archives d'Anvers, une ordonnance des magistrats de la ville, datée du 26 novembre 1434; cet acte paraît avoir été un règlement pour la confrérie. Cependant la corporation ne reçut une constitution définitive que huit ans après, en 1442. Un décret de l'*écoutète* ou magistrat suprême d'Anvers fixe le nombre des métiers réunis sous la bannière de saint Luc, et détermine les franchises qui leur sont accordées. En 1470, 1471 et 1472, la ghilde obtint de nouveaux priviléges, et la commune lui octroya d'importants revenus : devenue la plus puissante des corporations qui existaient alors, elle reçut encore dans son sein une société qui avait pour emblème la violette, et pour devise : *Réunis par l'Amitié;* la fusion eut lieu en 1480. L'année 1491 fut la date signalée par les succès d'un membre de la confrérie, Jean Casus, couronné vainqueur d'un tournoi littéraire à Malines. A la même époque, les Anversois triomphèrent encore à Bruxelles dans une lutte semblable : en ces occasions on jouait une pièce ou un *esbatement*. A l'entrée de l'empereur Frédéric, de son fils Maximilien, roi des Romains, et du prince Philippe-François qui venait ceindre la couronne des ducs de Brabant,

(1) Le livre que M. Alfred Michiels a publié sur *Rubens et l'École d'Anvers* est une mine de documents précieux; j'en ai extrait les détails qui suivent.

F. Borgella.

la ghilde représenta plusieurs esbatements devant ces augustes personnages. Voici la rapide analyse de l'une de ces ébauches dramatiques :

Weirbracht, aubergiste, est l'heureux mari d'une jolie femme qu'il adore et dont il se croit aimé. Le ciel conjugal serait pur et sans nuage, si la jeune épouse ne se plaignait à tous moments du malaise importun que lui cause son organisation faible et maladive : ses gémissements sont si vrais, son œil respire une si touchante mélancolie, que le pauvre homme, la croyant sincère, donnerait sa vie pour la guérir. Mais elle ne lui demande pas un tel sacrifice : aller dans les Indes chercher l'eau merveilleuse qui doit la ramener à la santé, voilà simplement ce qu'elle espère de la tendresse de Weirbracht. Et ce modèle des maris se met en route, sans même trouver le voyage un peu long. A peine a-t-il franchi le seuil de la maison, qu'il rencontre un de ses amis, marchand de poulets, qui, la hotte sur le dos, cheminait tranquillement. L'aubergiste lui fait ses confidences : et l'ami de rire aux éclats, en l'assurant que tout cela n'est qu'une habile comédie, un ingénieux prétexte pour l'éloigner : — « Je vais aller chez vous demander l'hospitalité, reprit-il après avoir donné un libre cours à son hilarité; blotti dans ma hotte vous y rentrerez avec moi sans que l'on se doute de votre présence, et vous verrez alors si mes soupçons ne se confirment pas entièrement. » L'aubergiste, cependant, aime mieux suivre ce plan que la route des Indes.

En l'absence du maître, la douce et plaintive colombe était devenue, comme par enchantement, une gaillarde au teint fleuri, à l'œil étincelant. Deux heures avaient suffi pour opérer la métamorphose, et l'auteur du miracle était un jeune prêtre qui venait de lui donner sa bénédiction ! Devant une table abondamment pourvue de mets exquis et de vins généreux, le bon prêtre et sa pénitente raillaient pieusement le mari bénévole. Déjà, ils se disposaient à passer la nuit ensemble, lorsque le marchand se présente, réclamant un abri jusqu'au lendemain. L'hôtesse contrariée lui refuse net : mais son ami, plus prudent, lui ayant objecté que ce désir trop évident d'être seuls pouvait faire naître des soupçons, on introduit le rusé compère, qui s'assied, boit et mange avec eux. Le repas, un moment troublé, recommence de plus belle : le vin petille, les flacons se vident, le confesseur en goguette retombe sur le pauvre mari, qui ne perd pas un mot de

la conversation. Le couple radieux était au plus fort de sa joie, lorsque le mari, suffisamment édifié, s'élance de la hotte, chasse le curé et la femme à coups de bâton.

En 1493, Philippe, duc de Brabant, convoque toutes les sociétés à Malines, nommée la *jolie ville* à cause de son élégante propreté. La ghilde se rendit à l'appel, précédée d'un char de triomphe qui portait son patron occupé à peindre la Vierge. Blanca-Maria, femme de l'empereur Maximilien, ayant fait l'année suivante une entrée solennelle à Anvers, le jour même de la fête de saint Luc, la confrérie ordonna, en l'honneur de la princesse et de l'apôtre, un magnifique tournoi dans lequel combattirent trente chevaliers. En 1495, elle joua *la Conquête de la Toison d'or,* pièce qui renfermait 2,800 vers et qui obtint un tel succès, qu'elle eut une seconde représentation à la mi-carême. Cependant la ghilde ne comptait pas beaucoup d'esprits supérieurs, car les noms qui figuraient alors dans ses registres sont tombés dans un profond oubli. Ce fut vers la fin du siècle que Quinten Metsys, Matsys ou Massis, vint éclipser tous ses contemporains. Il devait le jour à une famille de serruriers. Anvers et Louvain se disputent encore l'honneur de sa naissance. Sans entrer dans la discussion qui s'est élevée à ce sujet, et que M. Michiels a si bien simplifiée, sinon terminée, nous pouvons croire que Matsys est né à Louvain. Les biographes assurent qu'il est venu au monde en 1450 ou 1455; mais les tableaux datés qui nous restent de lui sont postérieurs à l'année 1500 : sa meilleure toile porte le chiffre 1508. Si cette date est authentique, il est au moins surprenant qu'il ne reste rien des travaux de ce peintre durant un espace de trente années. De plus, il y a au musée de Florence deux portraits de Quinten Matsys et un de sa femme, et tous trois signés de lui. Dans la première de ces peintures, la jeunesse du visage, la timidité de l'exécution et les efforts qu'elle trahit, prouvent bien que cette œuvre est un essai; dans la seconde, l'artiste paraît d'un âge mur; dans la troisième, la tête de sa femme, Catherine Hyens, qu'il épousa en secondes noces vers 1508, atteste trente ans à peine. Les deux derniers portraits sont évidemment de la même époque; le métier est absolument semblable. Matsys ne devait pas être d'un âge avancé lorsqu'il mourut en 1531, car il n'a pas fait école : et, s'il eût parcouru une longue carrière, son talent aurait entraîné des élèves et des

imitateurs : il y avait trop d'originalité dans son style, pour croire qu'il a marché seul et longtemps au milieu d'une génération qu'il dominait. Sa manière se rapproche bien plus des modernes que celle de Hemling et de Van Eyck ; son dessin, au lieu d'être naïf, prend quelquefois de la force et de l'ampleur : sa couleur est souvent chaude et harmonieuse, comme celle des maîtres italiens, et cependant Matsys n'avait jamais franchi les Alpes. La cause principale qui empêcha Quinten d'être pour son temps un enseignement et un modèle, fut la Renaissance, qui, vers la fin du XVe siècle et au début du XVIe, emportait les Flamands sur le sol d'Italie. Jean de Maubeuge visita la patrie de Raphaël en 1503, Bernard Van Orley, dit Bernard de Bruxelles, et Michel Van Coxie, Lambert Lombard, Jean Schoreel, Heemskerk, prirent la même route en 1508. Franz Floris, admirateur passionné du genre ultramontain, est le seul nom illustre que l'on rencontre après celui de Matsys ; la recherche des qualités qui distinguent les Italiens, ne lui donna d'autre résultat que celui de perdre le caractère indigène : la seule trace que le style national ait laissée dans ses compositions, est une certaine lourdeur flamande que l'on remarque avec peine dans les figures. Il eut cependant des élèves assez nombreux, parmi lesquels on désigne : Krispian Van der Broeke, Joris de Gand, peintre du roi d'Espagne et de la reine de France, Martin et Henri Van Cleef, Lucas de Heere, Antoine Blokland, Jerôme, François et Ambroise Frank ou Franken, Herman Van der Mast, Joost de Beer et Martin de Vos.

Franz Floris ayant cessé de vivre en 1570, Martin de Vos, âgé de trente-neuf ans, hérita de sa suprématie : ce dernier, durant son séjour dans la péninsule, s'était étroitement lié avec le Tintoret; doué d'une extrême facilité, il composa une foule de dessins que la gravure répandit dans les Pays-Bas, et qui popularisèrent le goût italien. Rubens avait déjà vingt-six ans, quand Martin de Vos mourut en 1603. La Belgique, renonçant à son originalité, faisait de vains efforts pour s'approprier l'énergique puissance de Michel-Ange, la poésie sublime de Raphaël, l'étonnante palette des Veronèse et des Titien : ces tentatives, au lieu d'élever la peinture flamande, semblaient plutôt l'abaisser. L'école néerlandaise paraissait condamnée à languir dans une éternelle médiocrité, lorsque Pierre-Paul, s'emparant des meilleures qualités de l'art italien, sut les unir et les fondre dans un style national. Mais,

avant de parler de l'homme extraordinaire auquel la Belgique doit sa plus belle gloire, disons quelques mots des peintres qui furent ses maîtres.

Tobie Verhaegt, paysagiste, lui donna les premières leçons. Né à Anvers en 1566, il avait onze ans de plus que son élève : Van Mander et Cornille de Bie assurent qu'il n'était pas sans talent; il peignit trois fois une tour de Babel, où il avait prodigué les détails et fait preuve d'une rare patience : ce tableau lui valut la protection du grand-duc de Florence; on ne sait rien de plus sur Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours en 1631.

Adam Van Noort, le second maître de Rubens, était affligé d'une humeur triste et sauvage, dont le vin même ne suspendait pas la maligne influence : la boisson, à laquelle il se livrait avec une sorte d'emportement, affaiblit d'abord, puis annula les dons qu'il avait reçus de la nature; à la fin de sa carrière, il ne lui restait qu'une exécution facile et une bonne couleur : au surplus, la soif du gain ayant remplacé l'amour de la perfection, il ne travaillait que pour continuer ses orgies. Agé de quatre-vingt-quatre ans, Adam Van Noort mourut à Anvers en 1641 : il était né dans la même ville en 1557.

Le dernier maître de Pierre-Paul, et le seul qui ait exercé sur son élève une influence véritable, se nomme Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Venius : il reçut le jour à Leyde en 1556; son père, bourgmestre de cette ville et seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein, etc..., descendait d'une maison souveraine par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant (1).

Dès l'âge de quatorze ans, Otho se livra à la peinture et suivit les leçons d'Isaac Nicolaï ou *Claez :* mais la guerre des Pays-Bas suspendit ses progrès. Corneille van Veen, dévoué à la cause des Espagnols, fut privé de ses emplois, de ses biens, et chassé de son pays; il trouva cependant un refuge auprès d'Ernest de Bavière, évêque de Liége, qui le reçut avec plaisir et s'attacha le jeune Venius en qualité de page. Sur les bords de la Meuse Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombart et son biographe : outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la

(1) Voyez, à la fin du volume de M. Michiels, les détails sur la famille d'Otho.
F. B.

poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle. Au milieu de ces travaux divers, il atteignit sa dix-huitième année, et c'est alors qu'il se décida à passer en Italie. Chaudement recommandé au cardinal Madruccio par l'évêque de Liége, Otho Venius reçut le meilleur accueil dans la ville éternelle. Pendant sept années d'études à l'atelier de Frédéric Zucchero, il produisit un grand nombre de tableaux, dont il ne reste aucune trace : cependant on doit supposer qu'il imita la manière du Corrége, qui était à cette époque le modèle généralement suivi. De Rome, Venius revint à la cour d'Allemagne; mais il abandonna bientôt l'empereur pour l'électeur de Bavière, et ce dernier pour l'archevêque de Saltzbourg. Le Danube et ses rives pittoresques ne l'arrêtèrent pas longtemps : il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au-dessus des plaines néerlandaises; enfin, rentré dans sa patrie, il fut nommé par le prince de Parme, ingénieur en chef et peintre de la cour. Ce fut alors qu'il exécuta la grande toile que possède le Louvre. Cette composition renferme les membres de sa famille et porte le millésime 1584.

Si en France on ne voit qu'une seule des productions de cet artiste, en revanche, le voyageur, sans quitter Anvers, peut juger sa manière. Les personnages que Venius met en scène sont toujours assez habilement arrangés pour qu'il n'y ait point de vide sur la toile; la silhouette des groupes forme un ensemble assez harmonieux : la lumière bien distribuée ne choque aucune des règles fondamentales, sans produire toutefois des effets saisissants; son talent de composition est souvent comparable à celui de Rubens, mais le sentiment, la chaleur et la vie, bannis de ses tableaux, laissent les figures dans un calme presque léthargique. Deux fois seulement, la fougueuse énergie de son élève paraît avoir animé Otho Venius; la première, quand il a peint la *Résurrection de Lazare,* et la seconde dans le *Jésus rendant la vie au fils de la veuve.* Cornille de Bie a parfaitement compris l'importance d'Otho, mais il l'exagère un peu, selon son habitude. « Je regarde Otho Venius, dit-il, comme la véritable cause des progrès de la peinture dans les Pays-Bas et du lustre dont elle y brille; car des guerres affreuses et des malheurs sans nombre l'avaient tellement ruinée, au delà des monts et chez nous, que non-seulement la peinture n'existait plus, mais

que les peintres manquaient. C'est lui qui a ranimé cet art et qui l'a remis en fleur. »

Quand on arrive à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, on s'arrête devant une maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première se traduit ainsi :

« Le 20 juin de l'an 1577, jour consacré aux apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE-PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers ; il se réfugia à Cologne pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église Saint-Pierre.

« Notre Pierre Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains, à l'église où il avait reçu le baptême, son excellent tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jaback, mais la mort le prévint et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante-quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asile la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait, notre Rubens, pour qu'il vînt tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais, persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des Mages ; plus tard, on transporta son corps sous les voûtes royales de Saint-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui, et accompagna ses

remercîments de nobles dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Ces tables commémoratives feraient naître sans doute une foule de réflexions sur l'étrange hasard qui a réuni sous le même toit Rubens et Marie de Médicis, si elles n'étaient point inexactes quant à Pierre-Paul. L'auteur de la *Descente de croix* n'est pas venu au monde à Cologne, et n'a pas reçu le baptême dans l'église indiquée. L'histoire de la maison de Rubens, que nous allons effleurer, nous offrira des informations plus sûres et plus précises.

Pierre-Paul n'a point une origine noble et lointaine; il ne descend pas d'une famille de Styrie, comme l'affirme le licencié Michel : sa généalogie, bien connue maintenant, remonte à l'année 1350, époque où vint au monde maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta, en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec jardins situés rue de l'Hôpital à Anvers. Ses descendants furent tanneurs comme lui, ou épiciers. Jean Rubens, père du grand artiste, fut le premier élevé pour une autre carrière que celle de l'industrie : ayant appris les langues savantes, l'histoire, la dialectique, il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-quatre ans. Durant un laps de sept années, il conquit tous les grades en droit civil et canon, au collége de la Sapienza à Rome. Il revint dans son pays en 1561, au moment où Philippe II armait de la puissance le cardinal de Granvelle. Peu de temps après il épousa Marie Pypeling, et, le 7 mai 1562, on le nomma échevin. L'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hoorn signèrent un pacte libérateur auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschot et d'Arenberg; ce fut le signal des dissensions terribles qui précédèrent la cruelle guerre, où Philippe II joua si maladroitement la fortune de l'Espagne. En 1568, les comtes d'Egmont et de Hoorn furent décapités à Bruxelles, et leurs têtes sanglantes exposées sur des piques, aux regards de la foule épouvantée. La désolation était si grande, suivant le cardinal Bentivoglio, que l'on n'entendait que pleurs et gémissements, que l'on ne rencontrait que figures mornes et consternées. Jean Rubens avec sa famille déserta, comme tant d'autres, la malheureuse cité, et se réfugia à Cologne; c'est là qu'il rencontra Jean Bets qu'il connaissait déjà, et qui, comme lui, avait fui Anvers pour se soustraire à la hache ou au bûcher. Le prince d'Orange, qui n'ignorait pas les hautes

capacités de Jean Rubens, en fit son conseiller. Cette position l'introduisit naturellement dans son intimité et dans celle de sa femme, Anne de Saxe. Comme tous les biens de Guillaume le Taciturne avaient été confisqués, Anne voulut faire exempter ceux que lui garantissait son douaire. Jean Bets, chargé de cette négociation, dut se rendre auprès de l'empereur d'Allemagne, de l'électeur de Saxe et du landgrave de Hesse, pour obtenir leur intervention. Si le prince avait rendu hommage aux qualités morales de Jean Rubens, la princesse n'avait pas été insensible à ses avantages physiques : le père de Pierre-Paul était fort bel homme. L'absence de Bets et de Guillaume qui guerroyait, favorisa les penchants d'Anne de Saxe; car Rubens fut chargé par elle de lui rendre compte des résultats de la transaction. Or, pendant ses nombreuses et longues conférences, la princesse prodigua si bien les encouragements à son docteur, qu'après deux ans d'une douce et tranquille amitié, les parents virent avec surprise que la taille de la noble dame s'était un peu trop arrondie. On s'empressa d'avertir Guillaume le Taciturne, et, au mois de mars 1571, Jean Rubens fut arrêté et conduit à la citadelle de Dillenbourg; il eût été pendu, comme l'exige la législation allemande en pareil cas, si Marie Pypeling, dont le cœur avait pardonné à son époux infidèle, n'eût employé en sa faveur tous les stratagèmes que lui inspira sa tendresse. Les lettres qu'elle écrivit alors pour consoler et sauver son mari sont palpitantes d'amour, de dévouement, et toujours pleines d'esprit et d'habileté, quand elle s'adresse aux grands personnages dont elle implorait l'appui (1).

Bien loin de se lamenter de la perte de son amant ou de s'intéresser à son sort, Anne de Saxe variait ses plaisirs, au milieu d'une troupe de vauriens qui partageaient son goût pour la débauche.

Enfin, après deux années de démarches, de prières, de sacrifices, de larmes, Marie Pypeling obtint en 1573 la liberté de son mari, mais à des conditions un peu dures; il était défendu à Jean Rubens de quitter Siegen, où sa femme le suivit. Le 27 avril 1574, un nouvel enfant resserra l'union des deux époux; on lui donna le nom de Philippe. Trois ans après, le 29 juin 1577,

(1) Cette correspondance est tout entière dans le livre de M. Michiels.

venait au monde le fameux Rubens. Comme ce jour était la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, il fut mis sous leur protection. Il est facile d'expliquer aujourd'hui le mystère qui a si longtemps caché le lieu de sa naissance. Par amour-propre conjugal, peut-être aussi afin de remplir une promesse faite aux princes d'Orange et de Nassau, Marie Pypeling s'efforça de répandre une ombre impénétrable sur la faute du docteur, sur la prison et l'internement qui en furent les conséquences. L'épitaphe de Jean Rubens nous dit que les dix-neuf années de son exil s'écoulèrent à Cologne ; cette assertion est fausse, car, arrêté en 1571, gracié en 1578, le mari coupable fut retenu pendant sept ans loin des bords du Rhin.

Enfin, las de l'existence qu'il menait à Siegen, Jean Rubens tenta un dernier effort pour conquérir son indépendance. A grand renfort d'in-folio et de logique, il composa une épître boursouflée et pompeusement ridicule, dans laquelle il prouvait à Guillaume le Taciturne, qu'étant docteur de l'un et l'autre droit, la loi lui permettait la recherche d'une baronne sans qu'il y eût mésalliance pour cette dernière. Quelle consolation pour un mari trompé, de savoir que celui qui l'a déshonoré est docteur en droit civil et en droit canon ! Cette lettre, que signa Marie Pypeling, n'eut que le mérite de l'à-propos : quand il la reçut, le prince était depuis longtemps divorcé d'avec Anne de Saxe, et, vivant heureux près d'une autre femme, il était mieux disposé à la clémence. Son intérêt personnel lui commandait, en outre, d'effacer un pareil souvenir. Cependant le docteur, avant de recevoir la faveur demandée, fut obligé de signer un acte de soumission, qui le maintenait encore sous la puissance de Guillaume. Dès que cette formalité fut remplie, Jean Rubens vint habiter à Cologne la même maison où Marie de Médicis trouva plus tard un abri. C'est là qu'il mourut le 18 mars 1587 ; il fut inhumé dans l'église Saint-Pierre. Sur le marbre de son tombeau, Marie Pypeling fit graver une épitaphe, où la vérité, religieusement altérée, conservait aux enfants le souvenir d'un père irréprochable. Quel respect généreux pour la mémoire d'un infidèle ! M. Van den Brink (1)

(1) M. Borgella oublie de dire ici que c'est à M. Bakhuysen Van den Brink, archiviste à la Haye, qu'on doit la découverte de tous ces renseignements sur le lieu de naissance de Rubens, sur l'épisode qui concerne Jean Rubens et Anne de Saxe, sur la correspondance de Marie Pypeling, etc. *(Note de la Rédaction.)*

cite à ce propos un admirable passage de Sterne. Quand l'oncle Toby, entraîné par un bon mouvement, laisse échapper une exclamation trop énergique, l'auteur juge ainsi sa faute :

« L'ange accusateur recueillit les fâcheuses paroles et devint rouge de honte quand il les porta au greffe céleste ; mais l'ange qui inscrit les péchés des hommes laissa tomber une larme sur les mots prévaricateurs et cette larme les effaça pour toujours. »

Après vingt ans d'exil, la veuve du docteur rentra dans sa patrie en 1588. Rubens, âgé de dix ans, continuait ses études avec un rare succès. Lorsque son éducation fut à peu près terminée, et grâce à Marie Pypeling, il entra comme page au service de Marguerite de Ligne, comtesse de Lalaing ; mais les splendeurs de la cour, le tumulte des fêtes ne purent étouffer la voix de la nature, qui lui parlait de gloire et d'immortalité. Cédant bientôt à ses instances, sa mère le plaça sous la tutelle de Tobie Verhaegt, puis il entra chez Adam Van Noort, comme on l'a vu plus haut. En 1596, à l'âge de dix-neuf ans, le jeune Pierre-Paul quitta ce dernier maître, pour suivre les leçons d'Otho Venius. Le 6 mai 1598, Philippe II, presque mourant, donna la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne au prince Albert, en lui accordant sa fille Isabelle en mariage. Les nouveaux souverains, essayant de faire oublier les sanglantes dissensions qui avaient déchiré la Néerlande, adoucirent les lois, protégèrent l'industrie et les arts. Otho Venius fut nommé peintre de la cour, et Rubens entra parmi les maîtres de la confrérie de Saint-Luc. Enfin, le 9 mai 1600, Pierre-Paul franchit les portes d'Anvers pour aller en Italie ; il emportait d'excellentes recommandations que les princes, charmés de sa bonne mine et de son heureuse organisation, lui avaient données de grand cœur. Dans la patrie de Raphaël, il fit la connaissance d'un gentilhomme auquel il dut la faveur de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue. L'amitié rapprocha bientôt le prince et l'artiste, et le duc, désirant envoyer à Philippe III, roi d'Espagne, de magnifiques présents, choisit Rubens pour son ambassadeur. L'accueil que le peintre reçut à la cour d'Espagne et les honneurs dont on l'environnait à Mantoue n'étaient point le but de ses rêves ambitieux ; dévoré du désir de voir, d'apprendre, de créer, il visita toutes les grandes villes d'Italie. Florence, Rome, Venise, Gênes, Milan l'attirèrent tour à tour. Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Veronèse,

déroulèrent devant lui de splendides chefs-d'œuvre au milieu desquels il oubliait les heures, abîmé dans une muette contemplation ; mais, pendant que son imagination enthousiasmée planait dans les plus hautes régions de l'intelligence, une triste nouvelle vint lui rappeler qu'il appartenait à la terre et à l'humanité : sa mère était dangereusement malade ; il partit sur-le-champ ; en route, un second message lui apprit que Marie Pypeling avait rendu le dernier soupir, le 14 novembre 1608.

Le bruit des succès de Pierre-Paul avait retenti dans le Nord bien avant son arrivée ; mais les hommages flatteurs dont il se vit entouré dans sa patrie ne déridaient point son front rêveur : la mort de sa mère avait creusé un trop grand vide, et puis il revoyait toujours l'Italie et son beau ciel, ses riantes campagnes et ses glorieux monuments ; il était sur le point d'abandonner à jamais la Néerlande, quand l'amour vint l'enchaîner à Anvers. Ce fut le 13 octobre 1609 qu'il épousa Isabelle Brandt. Alors commença la série de ses triomphes ; tout le monde connaît l'immense fécondité de cet homme célèbre : on évalue à treize cents le nombre de ses toiles. Deux années lui suffirent pour terminer la Galerie de Médicis ; il fit en un jour la Kermesse du Louvre (1).

Aimé d'une femme qu'il chérissait, environné d'élèves qu'attendait l'avenir, au sein d'une famille égayée par deux enfants qui bégayaient son nom , Rubens atteignit ainsi à l'année 1620 ; c'est à ce moment que Marie de Médicis, reconciliée avec Louis XIII, et désirant orner sa demeure, fit prier Pierre-Paul de venir la voir au Luxembourg. Quand le peintre illustre eut achevé les deux dernières toiles de la fameuse Galerie, il quitta la France le 19 septembre 1622, malgré les efforts que l'on avait tentés pour l'y retenir. La plus heureuse phase de son existence allait finir : depuis dix-sept ans, le maître exerçait son tumultueux génie, lorsque la mort lui enleva Isabelle Brandt.

« En vérité, dit-il dans une lettre, — j'ai perdu une excellente compagne ; on pouvait, que dis-je ? on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe ; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme ; mais rien que de la bonté et de la délicatesse. Ses vertus la faisaient chérir de

(1) Le lecteur trouvera dans le livre de M. Michiels l'histoire chronologique et l'analyse de toutes les productions de Rubens.

tout le monde pendant sa vie ; depuis sa mort elles causent des regrets universels..... Un voyage me conviendrait peut-être pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacua stratisque relictis incubat.* Les tableaux changeants qui s'offrent aux yeux dans un voyage occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et meipsum circumferam* (1)...

Un riche convoi porta l'épouse regrettée à l'église Saint-Michel, où elle fut ensevelie dans le tombeau de Marie Pypeling. Rubens plaça sur le monument funèbre un tableau qu'il avait peint à Rome, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau qu'il a peint lui-même
Est pieusement et affectueusement
Consacré au tombeau de son excellente mère
Qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
Son épouse,
Par P.-P. Rubens,
Le jour de Saint-Michel archange,
L'an du Seigneur 1626.

Désirant se distraire, Pierre-Paul visita la Hollande, dont il admira beaucoup l'art et le paysage ; à la plupart des peintres qu'il rencontra, il acheta des tableaux : il leur prodigua aussi des éloges et des conseils. L'année suivante, comme il était à peine revenu de ce premier voyage, l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, le chargea d'une transaction diplomatique : il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre. *Mais l'artiste n'ayant pu seul mener à bonne fin cette négociation,* fut obligé de se rendre auprès de Philippe IV, au commencement du mois d'août 1628. A cette occasion, il exécuta cinq portraits du roi, et autant de la reine Élisabeth de Bourbon.

(1) *Lettres inédites de Rubens,* p. 151. « S'il était nécessaire, dit M. Gachet, éditeur de ces lettres, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité, car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. »

Le prince régnant, voyant que ses intrigues avortaient l'une après l'autre, envoya Rubens dans la Grande-Bretagne. Avant son départ, il le nomma secrétaire de son conseil privé (1). Charles Ier reçut l'ambassadeur avec cette bienveillante affabilité, qui distinguait ses manières et ne l'empêcha point d'être un tyran.

Pour s'entretenir des affaires politiques, sans négliger la peinture, le monarque exigea que l'émissaire ébauchât son portrait dès la première conférence. A force d'adresse, Pierre-Paul l'emporta sur l'habile tactique de Richelieu, et, le 17 décembre 1629, la paix fut signée entre les deux couronnes. Afin de rendre hommage à ses divers talents, Charles Ier le créa chevalier de l'Éperon d'or, le 21 février 1630, et lui donna la riche épée qui avait servi à la cérémonie. Rubens reçut en outre de Philippe IV un bassin et une aiguière d'argent que possède encore un amateur d'Anvers. Revenu dans sa famille, il n'y resta pas longtemps; Isabelle renvoya bientôt son plénipotentiaire à Madrid, afin de rendre compte des négociations qu'il avait terminées à la cour d'Angleterre. Comblé d'honneurs et de présents, Pierre-Paul, jugeant son rôle politique désormais achevé, regagna sa ville natale, et là, malgré ses cinquante-trois ans, il s'éprit d'un bel amour pour une jeune fille qui en avait à peine seize. Le 6 décembre 1630, à l'église Saint-Jacques, le peintre donna son nom à Hélène Fourment. Ce dernier rayon de soleil ranima son cœur fatigué; les travaux qu'il accomplit alors rappellent la verve de ses meilleurs jours. Pendant qu'il savourait un bonheur calme et paisible, la renommée baignait de lumière la pléiade qui avait grandi dans son atelier : Antoine Van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Jules Van Egmont, Érasme Quellyn, Jean Van Hoeck captivaient l'attention de l'Europe entière. La plupart de ses élèves l'aidaient depuis longtemps dans les vastes entreprises; ils furent pour lui de précieux auxiliaires, quand il exécuta l'Histoire allégorique de Jacques Ier, demandée par le roi d'Angleterre, et qui devait orner la salle des banquets à Whitehall.

Rubens obéit cette fois encore à la triste inspiration qui a fait

(1) Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard : *Particularités et documents inédits sur Rubens.*

naître l'ennuyeuse épopée de Marie de Médicis. Loin d'être rapidement terminé, comme ses œuvres précédentes, ce travail l'occupa six ans. Les demandes qu'il recevait, la tendresse d'une jeune et jolie femme et surtout une nouvelle mission de la régente des Pays-Bas, expliquent cette lenteur inaccoutumée. Mais les humiliations que lui infligea l'insolente fatuité d'un noble personnage, dans sa dernière expédition diplomatique, dégoûtèrent Pierre-Paul des fonctions d'ambassadeur. La mort de l'archiduchesse lui aurait promis un long repos, si la goutte n'était venue plus d'une fois le contraindre de déposer les pinceaux. Forcé d'abandonner les ouvrages considérables, il s'arrêta aux tableaux de chevalet. Il achevait la toile qui passe pour un de ses chefs-d'œuvre, quand des attaques de goutte, plus douloureuses et plus fréquentes, lui annoncèrent que sa vie allait finir. « Cher ami, disait-il dans une lettre au fameux statuaire Duquesnoy, si mon âge et une goutte funeste qui me dévore ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais, puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous... Plaise au Ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute cette main habile, que je baise du plus profond de mon cœur... »

En effet, le 30 du mois suivant, Rubens expira à l'âge de soixante-deux ans et onze mois; il fut enterré pompeusement dans l'église Saint-Jacques, sa paroisse. La noblesse, le clergé et le peuple suivirent le cortége.

La tombe où sont renfermées les cendres du grand homme s'élève derrière le chœur de l'église, sous une chapelle que fit bâtir sa veuve.

Gevaerts, l'ami intime de Pierre-Paul, avait composé son épitaphe; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Ce fut en 1755 que Jean-Baptiste Van Parys, chanoine et petit-neveu du peintre illustre, eut la piété de l'y faire inscrire.

Ici repose
Pierre-Paul Rubens, chevalier,
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville,
doué de talents merveilleux, très docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelle de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia les bonnes grâces des monarques et des hommes
superieurs. Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma secrétaire de son conseil privé,
et l'envoya dans la Grande-Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles Ier.
Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientot conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de 64 ans (1).

L'héritage de Rubens était considérable. Son écrin renfermait les bijoux et les diamants que lui avaient donnés les souverains. Sa galerie se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. On y admirait 10 toiles de Titien, 6 Paul Veronèse, 6 Tintoret, 12 morceaux de Breughel le vieux, 10 d'Antoine Van Dyck, 9 de Saftleven et 17 d'Adrien Brauwer. Il y avait aussi 20 portraits du Titien, copiés par Pierre-Paul lui-même. Parmi les toiles omises sur le catalogue, à cause des nudités qu'elles offraient au regard, la *Diane au bain* fut vendue 3,000 écus à Richelieu, et *les Trois Grâces* passèrent dans la collection de Charles Ier.

Né à l'époque de transition qui sépare l'antiquité du XIXe siècle, Rubens avait compris qu'il y a dans la nature autre chose que la perfection idéale de la Vénus de Milo : les splendeurs du coloris n'étaient pas non plus à ses yeux le seul but de la peinture; l'art se résumait pour lui dans les scènes palpitantes de passions exagérées, traduites par des mouvements extrêmes. D'ailleurs,

(1) Rubens n'avait, le jour de sa mort, que soixante-deux ans et onze mois, comme nous l'avons dit ; il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt.
(*Note de M. Michiels.*)

emporté par le tourbillon révolutionnaire qui transformait alors l'esprit humain, Pierre-Paul devait être profondément matérialiste ainsi que Bacon, Locke et Spinosa : car le temps n'était pas venu, où l'art devait avoir la mission de répandre la vérité, en ne choisissant dans la nature que les formes les plus attrayantes, pour propager d'utiles enseignements. Rubens n'a point devancé ses contemporains, il n'a été, comme le dit M. Michiels, que le poëte plastique de l'âge où il a vécu.

FRÉDÉRIC BORGELLA.

(La fin à la prochaine livraison.)

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

ANTOINE (MASCARADES DE LA RUE SAINT-) vers 1690. — La rue Saint-Antoine était jadis, et de temps immémorial, une des plus importantes de Paris, d'abord parce qu'elle conduisait à la résidence royale de Vincennes, ensuite parce que sa largeur contrastait avec l'étroitesse de la plupart des autres rues de la capitale. Elle devint nécessairement la principale rue de Paris, quand, vers la fin du XIVe siècle, on y construisit deux palais : l'hôtel des Tournelles et l'hôtel Saint-Paul, tous deux à proximité d'une *bonne* citadelle; alors, dans le voisinage de ces royales demeures, se groupèrent les logis des plus importants personnages.

On y donnait des tournois et des *monstres* (revues) *de gens d'armes,* surtout dans la partie la plus large, entre la rue Culture-Sainte-Catherine et la Bastille. Je me bornerai à citer ce passage du *Journal de Paris sous Charles VI,* à l'année 1414 : « A l'entrée « de Février ensuivant (1415) jouxterent le Roy et les Seigneurs « en la grant ruë S. Anthoine, entre *Saint Anthoine* et Sainte Catherine du Val des Escolliers (2), et y avoit Barrieres, etc. »

Depuis je ne sais au juste quelle époque, jusqu'à l'année 1830 environ, cette rue était une des plus fréquentées des mascarades populaires, qui descendaient en grand nombre du faubourg pour se répandre sur les quais et dans les carrefours du centre.

J'ai vu plusieurs curieux dessins des XVIe et XVIIe siècles représentant des mascarades qui figuraient dans les bals de la cour. On en trouve plusieurs dans la collection de Fontettes, citée ci-dessus. On en a vendu de fort intéressants à la vente de feu M. Tarbé, faite à Sens en 184.. Ces dessins offraient des cos-

(1) Voir la livraison de juin.

(2) Ce passage semble attester que l'ancienne porte *Baudets* ou Baudoyer, construite sous Philippe-Auguste, n'existait plus déjà en 1415. *Saint Anthoine* désigne ici le couvent du *Petit-Saint-Antoine* dont il sera question plus loin.

tumes, la plupart de fantaisie, destinés aux grands seigneurs invités à une fête que donna ou devait donner au Louvre Catherine de Médicis (1). Mais je n'ai jamais rencontré de dessins ni d'estampes de cette époque, représentant les mascarades du peuple, le carnaval des rues de Paris. Le plus ancien que je connaisse est celui que je vais décrire (2).

Il y a douze ans environ, j'achetai (22 francs) dans une chétive vente, place de la Bourse, une sorte de tableau, déjà cité n° de juillet 1856, et que je dois décrire ici, puisque c'est une gouache sur vélin, servant d'éventail vers 1690 ou 1700, appliquée plus tard sur un panneau de chêne, et couverte d'une couche de vernis, comme les peintures à l'huile. C'était l'unique moyen de tirer parti de ces modèles surannés, sous Louis XV, époque où le luxe des éventails fut porté si loin, que les plus célèbres artistes ne dédaignèrent pas de les décorer de leurs mains.

Tel qu'il est, y compris le remplissage des vides qui existent au delà de la circonférence et à la base de l'éventail, ce dessin mesure 60 centimètres sur 33. J'ai vu beaucoup d'éventails du XVII[e] siècle ainsi *marouflés,* mais j'en ai encore rencontré fort peu qui offrissent des faits historiques ou des scènes de la vie parisienne.

Avant 1848, un marchand de vieilles armes, domicilié boulevard des Batignolles, et dont cette année-là on pilla la boutique, possédait un éventail marouflé, représentant l'inauguration de la place des Victoires. Je me suis repenti, depuis, de ne l'avoir pas acheté, bien qu'il existât au moins deux estampes relatives à la même cérémonie; on doit en avoir conservé un certain nombre du même genre, mais où les retrouver? Les éventails exposés en vente publique sont toujours fermés, sous châssis vitré, et, si quelques-uns sont déployés, on y voit d'ordinaire des sujets gracieux, mythologiques, allégoriques ou pastoraux.

(1) J'ignore qui possède aujourd'hui ces dessins à la plume, coloriés, que M. Tarbé m'a fait voir plusieurs fois à Sens. Au bas de quelques costumes, Catherine avait inscrit de sa main les noms des personnages qui les devaient porter. On remarquait entre autres noms celui de l'Amiral (Coligny); circonstance qui assigne à ces dessins une époque un peu antérieure à 1572.

(2) On m'assure qu'il existe un almanach illustré, du siècle de Louis XIV, qui représente aussi les mascarades de la rue Saint-Antoine. J'en parlerai aux Estampes, si je puis le rencontrer, dans la collection de M. Hennin ou ailleurs.

Ma gouache est assez détériorée ; le vernis s'est écroûté çà et là, emportant quelques parcelles de l'ancien coloris. Néanmoins nous parviendrons à en déchiffrer tous les détails. Le dessin en est, en général, fort médiocre ; mais certains personnages, œuvre sans doute d'une main plus habile, sont traités avez assez d'esprit et de talent.

Un mot d'abord des localités. Au fond s'élève la façade occidentale de la Bastille, présentant trois des quatre tours rangées sur la même ligne, qui constituaient cette façade. Le parapet du fossé est caché par un rang de maisons à un seul étage qui y étaient adossées, et dont les rez-de-chaussée, servant de boutiques, terminaient la perspective de la rue Saint-Antoine.

Les hautes maisons ou hôtels, formant chaque côté de la rue, ne doivent pas nous occuper, car elles ne sont pas dessinées d'après nature. Sur la droite on reconnaît tout de suite l'église des Filles-Sainte-Marie (aujourd'hui temple protestant) avec son dôme, ses piliers boutants surmontés de vases ridicules, et son portail en arcade, d'un goût bien plat, aux yeux des admirateurs du style ogival. Les détails cités nous attestent suffisamment que nous stationnons rue Saint-Antoine , à peu près à la hauteur de la rue Beautreillis.

On remarque un seul carrosse, qui débouche de la rue du Petit-Musc. Dans l'intérieur est un *monsieur* qui regarde par la portière ce qui se passe sur la voie publique. Quant aux autres personnages, ils vont nous donner de la besogne. Sans comprendre ceux qui, à titre de spectateurs, s'accoudent sur des balcons pavoisés, on en compte environ soixante, hommes ou femmes, soit travestis, soit en habits à la mode du temps. On remarque parmi la foule plusieurs chiens en grand émoi (1).

Tous les assistants, mêlés aux mascarades, hors un peut-être, paraissent être des commis de boutique en belle humeur, ou plutôt des gamins de Paris de l'époque, que le dessinateur a couverts d'habits assez élégants, par l'unique raison, je pense, que ces éventails devaient frapper les yeux de dames de qualité.

Commençons par la gauche. Sur un arrière-plan, dans l'ombre que projettent les maisons, un marchand est assis devant une

(1) Quelques groupes de ce dessin ont été gravés dans un numéro du *Magasin pittoresque*, antérieur à 1848. Je ferai reproduire un jour, je l'espère, le calque de cet éventail avec le coloris, qui doit ajouter à la copie beaucoup d'intérêt.

table, sous un auvent, au bord duquel pendent cinq masques plus grands que nature, munis de longs nez fort tourmentés, et servant d'enseigne. Sur la table sont étalés des masques de grandeur naturelle ; il en présente un à deux quidams disposés sans doute à se divertir. A côté, un autre marchand se tient également devant une table où il n'y a rien. J'ignore ce qu'il débite ; il a l'air d'appeler la pratique ou de *s'aboucher* avec les mascarades qui passent.

Il paraîtrait, d'après ce dessin, que, vers 1700, les déguisements les plus en vogue étaient choisis parmi les costumes surannés de la fin du XVI[e] siècle. Il y avait aussi des travestissements empruntés aux types bien caractérisés des charlatans de foire, des farceurs de l'hôtel de Bourgogne, et des acteurs d'opéra.

Avisons d'abord une sorte de paillasse sans masque, vêtu d'un *pantalon* et d'un justaucorps ou veste , d'une étoffe blanche , mouchetée de rouge. Son chapeau rond, en feutre blanc, a les bords relevés en arrière, en forme de casquette retournée ; son manteau vert flotte au vent ; il porte sur le flanc gauche une batte ou sabre de bois, et racle du violon avec un majestueux sang-froid.

Non loin de là, s'avance, en frappant sur un tambour, une manière de saltimbanque, coiffé d'une toque à plumes de coq , d'une forme usitée, je crois, sous Charles VIII. A sa droite gambade, avec accompagnement de gestes, un masque habillé de jaune, avec un manteau rouge.

Un autre personnage, faisant peut-être partie du même groupe, est porteur d'un long nez en bec de corbin. Son costume collant est d'une nuance vert-perroquet, rehaussé de boutons blancs. Sa toque, également verte, est hérissée de deux plumes triomphantes, et un sabre de bois s'agite sur sa cuisse gauche. C'est le plus ingambe de la troupe ; il affecte des minauderies et des allures de Scaramouche et paraît défiler un long chapelet de quiproquos à la Bruscambille.

Au premier plan, toujours à gauche, neuf personnages, dont deux femmes à la démarche cavalière, semblent avoir engagé une scène carnavalesque et s'adonner à des *niches* que je ne saurais interpréter. Ils portent tous des costumes civils de l'époque ; une des femmes (peut-être un homme déguisé) fait mine de vouloir enlever la perruque d'un jeune égrillard qui la salue ; l'autre

femme, qui tourne le dos au spectateur, a l'air de tenir tête vivement, des gestes et de la langue, à quatre courtauds fort animés, tandis qu'un jeune cavalier d'assez belle tournure, ma foi! lui lance, au-dessous de la taille, sans qu'elle s'en émeuve, une boule attachée à une courroie; sorte de plaisanterie dont, je l'avoue, j'ai peine à comprendre le sel.

Au milieu de l'éventail se présentent, sur une même ligne, trois personnages travestis, dont le signalement va suivre. A gauche s'avance, le sourire sur les lèvres, un avocat, en robe et en toque noires, cravaté d'une roide collerette à tuyaux, en usage sous Henri III; il tient de la main gauche son sac à procès. Près de lui marche une femme d'une beauté grave, vêtue d'une étoffe damassée de nuance carmin. Elle est coiffée d'une touffe de plumes blanches, en forme de turban, avec une aigrette au-dessus du front. De la main droite, elle tient une houlette dont la hampe est enjolivée de rubans en spirales. C'est une bergère de convention, semblable à celles que dépeignaient les romans du XVIIe siècle et qui figuraient dans les opéras. Elle est accompagnée d'une autre femme sans houlette, coiffée dans le même genre, sauf que les plumes sont rouges, et qu'elle porte un loup de velours noir sur le visage. Sa robe est verte, et sur sa poitrine flotte en bandoulière une écharpe blanche à raies rouges. Elle semble danser et déclamer tout à la fois.

Ensuite se présente de profil une sorte de bouffon, portant culotte, justaucorps et manteau à fond blanc, bariolé de zigzags rouges. Les larges bords de son chapeau de feutre blanc se relèvent sur le front, de manière à figurer deux cornes, ou des serres de homard, genre de coiffure assez habituel à Turlupin. Il tient sous le bras droit un grand carton brun ou un in-folio, et, de la main gauche, une sorte de rouleau de même nuance, ou tout autre objet. Assurément, il y a dans ces attributs une intention dont le sens m'échappe. J'ignore également si les quatre personnages décrits sont groupés par l'effet du hasard, ou font partie intégrante d'une même mascarade.

Passons à la droite de la gouache. Sous un large auvent, appliqué au mur d'un hôtel, est établi une sorte d'estaminet, de *buvette,* comme on en improvise de nos jours dans les foires et les fêtes publiques. On entrevoit vaguement, dans l'ombre, des tablettes et une table, chargées de flacons, de verres, etc. Aux bords

de l'auvent sont appendus des festons de fleurs rouges, ou plutôt, je le soupçonne, de cervelas mal représentés; je parierais pour des cervelas.

Sous cette espèce de hangar sont trois personnages dont une femme. L'un d'eux, que son chapeau blanc et son tablier vert désignent comme un artisan, ou un garçon de boutique, paraît, à l'instigation de ses deux complices, préluder à l'exécution de l'excellente farce qui va suivre. Il tient le bout d'une longue ficelle, qui se rattache à un morceau de cuir ou d'étoffe brune, étalé sur le pavé. Or, une villageoise qui passait, vient d'aviser cet objet qui traîne. Elle s'est hâtée de déposer à terre son vase de cuivre à deux anses et son panier aux œufs, et se baisse pour ramasser à deux mains l'appétissante trouvaille. On devine que l'homme au tablier vert va tirer prestement la ficelle, et que l'infortunée laitière doit s'empêtrer les mains dans un ignoble tas d'ordures que recouvre la perfide amorce.

Conséquence : Perrette effarée ne saura plus comment reprendre son pot au lait; de là imprécations, ripostes, apostrophes burlesques, jurons de carnaval et tout ce qui s'ensuit. On savait en vérité s'amuser vers l'an de grâce 1690! Il est probable, au reste, que le gamin du faubourg Saint-Antoine a conservé la tradition de quelques bonnes recettes du même genre.

Abordons trois autres groupes placés sur le premier plan. Une grande femme s'avance vers nous de face, non travestie, je pense, mais plutôt dans le costume bourgeois de l'époque. Elle porte une robe jaune-serin, sur laquelle tranchent en bleu des rubans, des nœuds et une écharpe. Un mauvais plaisant, qui la suit à pas de loup, lui plante sur le devant de la tête deux cornes ou oreilles d'âne en papier, pendant qu'un second farceur s'apprête à lui appliquer un coup de battoir. A l'extrême droite, deux autres vauriens sont armés d'instruments semblables, auxquels adhèrent des silhouettes de rats, découpées dans du drap et frottées de blanc d'Espagne.

Ce procédé de gravure n'a été, que je sache, enregistré dans aucun traité. Le moyen de tirer une épreuve était fort simple; on en voit ici un exemple. Nous avons sous les yeux une autre vénérable dame, habillée de velours noir, et *vue de dos* comme on dit en style de catalogue. Elle porte entre les deux épaules un superbe échantillon de rat gravé en blanc, et les deux susdits

gamins s'apprêtent à la gratifier de deux nouvelles épreuves avant la lettre. Au reste, la victime paraît bien prendre la plaisanterie et ne s'en pas émouvoir. Peut-être aussi la grande dame vue de dos n'est-elle elle-même qu'un grand gamin déguisé qui méprise les roquets acharnés à sa poursuite.

J'ai vu dans mon jeune temps, sous Louis XVIII, ce genre de charge en grande activité aux jours gras, dans le quartier du Marais. Seulement, le rat en drap découpé était collé sur une mince et souple batte d'arlequin. Je me souviens fort bien de m'être un jour échappé du logis maternel, pour suivre une bande de gamins livrés à ces magnifiques exploits, et d'avoir reçu, en échange de mes rats au blanc d'Espagne, certains horions qui me dégoûtèrent du métier.

Arrivons au dernier épisode. A côté de la jeune dame jaune-serin, passe un personnage en costume du temps de la Ligue : chapeau noir, de forme conique, orné de rubans rouges, collerette tuyautée, touffe de barbe allongée en pointe sous le menton. Il avance, les bras croisés, d'un air narquois et triomphant, le dos courbé sous le poids d'une hotte au fond de laquelle est accroupi un mannequin de femme en costume du même temps, avec une immense collerette en éventail et la tête affublée d'une étoffe noire, qui couvre le cou, puis se brise et revient à plat sur le front, comme une sorte d'auvent (1).

La hotte est surmontée d'un balai de bouleau, attribut signifiant que la femme est, non pas une sorcière, je pense, mais bien une ménagère accomplie qui sait tout *faire marcher* dans la maison, y compris son *homme*. Un véritable portefaix, chargé d'une hotte vide, rencontre ce confrère suranné et l'interpelle, tandis qu'un griffon tout effaré aboie obstinément après cette figure grotesque.

Cette charge est très-connue et encore usitée; seulement, le costume est différent. Ici, le mannequin est dans la hotte, tandis qu'aujourd'hui il figure le portefaix, d'où résulte une scène plus burlesque, vu que le personnage vivant de la hotte déclame et se démène comme un diable dans un bénitier.

J'ai dit *aujourd'hui :* c'est bien hasardé, car, depuis 1844

(1) Cette coiffure (dont le vrai nom m'échappe) est encore en usage dans les environs de Rome.

ou 1845, le carnaval des rues est à peu près mort. Les *mascarades réclames* de quelques magasins sont maintenant, avec le cortége de *plusieurs* bœufs gras, qui sont eux-mêmes des réclames, les seules apparitions carnavalesques qui, aux jours gras, animent nos boulevards; froides mascarades, dont le but est un intérêt mercantile, et non plus cette bonne grosse jovialité gauloise du temps passé. Décidément, nous tournons au flegme commercial britannique. La vile passion du lucre étouffe de plus en plus la folle gaieté parisienne; aussi la hotte en question est-elle déjà presque du domaine de l'antiquaire. Il y a bien dix ans que je n'en ai rencontré une sur la voie publique; ce n'est pas seulement le vieux Paris qui disparaît, c'est aussi le Parisien.

Dans les fonds reculés de l'éventail, on distingue encore un assez grand nombre de lointaines mascarades, qui dansent, pérorent ou gesticulent, entre autres une manière de *pierrot* portant un chapeau pointu et un costume blanc moucheté de rouge, etc., mais ces petits personnages sont difficiles à deviner sous le vernis terne qui les couvre; d'ailleurs, nous voici en plein carême, il est plus que temps de mettre fin à cette description.

Antoine (Petit Saint-). — Sur le terrain que traversait naguère encore un passage qui, de la rue Saint-Antoine, conduisait à celle des Juifs, existait autrefois un prieuré dit, par rapport à l'abbaye du faubourg, le *Petit Saint-Antoine*. Il ne reste plus de trace de cet ancien couvent (fondé sous saint Louis, et dont l'entrée principale était rue du Roi-de-Sicile); mais, il y a deux ou trois ans, on en voyait quelques bâtiments, reconstruits à une époque moderne.

Le catalogue des Archives (*section topogr.* iiie classe, no 819) signale un plan manuscrit de l'église, dont le profil méridional bordait la rue Saint-Antoine.

A ce prieuré se rattache un événement qui fit beaucoup de bruit, il y a plus de trois siècles. Gilles Corrozet, auteur contemporain, raconte ainsi le fait, dans sa *Fleur des antiquitez de Paris,* 1532 (première édition, *folio* 48 *verso*) : « Le Roy fist faire « et fabriquer une ymage Nostre Dame *dargent doré* laquelle lui « mesme mist et posa au lieu ou paravent aucuns pires que

« chiens ou barbares mauldit̃z heretiques auoient couppé la teste « a une ymage Nostre Dame faicte de pierre, le dernier iour de « May 1528, laquelle ymage assise derriere le Petit Sainct An- « thoine est de present appellée Nostre Dame de souffrance (1). » Le même, dans son édition de 1561, fol. 155, ajoute que la statue mutilée fut gardée en grande révérence en l'église de Saint-Gervais, et il nous apprend (*ibidem*, *fol.* 179 *verso*) les faits qui suivent : cette image d'argent ayant été dérobée (il ne dit pas à quelle époque) avait été remplacée par une autre, de pierre cette fois comme l'ancienne; dans le courant de décembre 1551, on mutila encore cette dernière, c'est-à-dire qu'on rompit la tête de la Vierge et celle de l'enfant Jésus; le 27 décembre de cette année, on fit, en expiation de cet acte sacrilége, commis quelques jours auparavant, une procession de Notre-Dame à Saint-Gervais; enfin, ce même jour, le légat, accompagné de l'évêque de Paris et du Parlement, etc., « posa en grand honneur... une image de Nostre Dame *dorée et argentée* (de bois sans doute), » que portait l'évêque, ce qui semble attester qu'elle était de petite dimension.

Plus d'un lecteur de l'histoire de Paris a pu confondre dans sa mémoire ces quatre statues qui se succédèrent dans l'espace de vingt-trois ans. Je lis sur un fragment de page imprimée, provenant, c'est très-probable, d'une édition de G. Brice (celle peut-être de 1707), que François Ier accompagna la statue d'argent d'un *bas-relief d'assez bon goût* (l'auteur l'avait-il sous les yeux?) et que cette image d'argent ayant été dérobée, au *mois d'avril* 1545, on y mit celle qui se voit *présentement*. Il n'est pas ici question de la statue posée le 27 décembre 1551.

Dans la collection, déjà citée, de Fevret de Fontettes, on trouve, à l'an 1528, un dessin à l'encre de Chine, signé *P. de Rochefort f.*, représentant l'acte de réparation de François Ier envers l'image mutilée. C'est, fort *probablement*, une pure composition exécutée vers 1700. On y voit l'évêque de Lisieux tenant dans ses bras une statuette d'argent. Près de lui, sur la droite, François Ier, qu'à son costume et à ses traits même on prendrait pour Henri IV mal dessiné, tient un cierge, et se dispose à recevoir la sainte image des mains de l'évêque.

(1) L'édition de Corrozet de 1561 et les éditions posthumes, de 1581 et 1586, écrivent : « May 1538 » L'erreur typographique est évidente, puisque le fait est consigné en 1532.

Quant à l'ancienne, celle de pierre qu'on va remplacer, on l'aperçoit dans une niche, sorte de tabernacle, d'un grossier style romain, composé de deux colonnes et d'un fronton triangulaire, soutenu par un pilier massif qui fait l'encoignure d'une rue, probablement celle des Juifs. Les maisons de cette rue n'ont aucun caractère de l'époque. La tête de la Vierge et celle de l'enfant gisent au pied de la statue.

Ce dessin offrirait un certain intérêt, si l'on était sûr d'y voir représentée, même approximativement, la niche qui existait encore au temps de M. de Fontettes ; mais rien n'est moins certain. Le texte, inscrit au bas du dessin, annonce que la statue qu'on voit *à présent* (vers 1700) avait remplacé celle d'argent, volée en avril 1545 ; on oublie aussi celle placée en 1551.

On lit dans la même inscription : « Cette cérémonie extraordinaire est représentée en un *bas-relief de marbre* (sculpté par *Germain Pilon*), appliqué contre la maison (rue du Roi-de-Sicile) qui fait le coin de la rue aux Juifs. »

Le dessin serait-il une mauvaise copie du bas-relief cité ? Je ne le pense pas. En tout cas, cette sculpture, attribuée à Pilon, ne pourrait se rapporter qu'à la seconde réparation, celle de décembre 1551.

J'ai cherché plusieurs fois, sur les lieux mêmes, des traces de la niche et du bas-relief : je n'ai jamais rencontré, rue du Roi-de-Sicile, qu'un socle ou piédouche de style gothique, qui avait dû soutenir l'effigie d'une vierge ou d'un saint. Ce socle se voyait, à la hauteur d'un premier étage, dans l'angle d'une maison située au coin de la susdite rue, et de celle de Tiron, qui n'existe plus à cette heure.

Argenson (Ancien hôtel d'). — Un répétiteur, qui m'aidait à suivre la classe de sixième, au collége Charlemagne, vers 1819, demeurait au fond de la cour d'un hôtel fort délabré, situé Vieille rue du Temple, au coin de celle du Roi-de-Sicile. Cet hôtel est désigné sur plusieurs plans, notamment sur celui de Lacaille (1714), sous le nom de d'Argenson ; mais les locataires qui l'habitaient en 1819 y voyaient, ainsi que les voisins, une ancienne résidence de la *Belle Gabrielle*. Plus d'une maison à Paris revendique sans preuves l'honneur d'avoir appartenu à la populaire maîtresse de Henri IV, le *vert galant*. Aucuns ajou-

taient que celle-ci était une de ses *maisons de campagne!* J'avais alors onze ans; on pouvait me faire digérer tous les canards imaginables sur le vieux Paris (1).

Plus tard, vers 1840, époque où, depuis deux ans déjà, je m'intéressais à l'histoire de la capitale, une velléité me prit de revoir et de dessiner cette maison, qu'on abattit, je crois, quelques années après, si toutefois la date de mars 1840, inscrite sur mon croquis, n'est pas celle de sa démolition.

Un des corps de logis, celui qui regardait le sud, le seul que j'aie dessiné, pouvait appartenir, par le style de son ensemble, au règne de Louis XIII ou même de son prédécesseur; mais on avait dû, sous Louis XIV, le décorer de guirlandes, mascarons, etc. En voici le signalement. La baie principale, introduisant au vestibule du grand escalier, est ornée de chaque côté d'une colonne dorique, dont celle de gauche, sciée à quelques pieds de son chapiteau, livre passage à une petite porte latérale. Au-dessus des chapiteaux, des corniches très-saillantes sont soutenues par de petites consoles; plus haut sont sculptées, au milieu d'un ovale, trois lettres, malheureusement mal indiquées sur mon dessin. On distingue un H entrelacé, je crois, d'un C; à la suite est un I ou un L. Si au lieu d'un C, il y avait un G, il pourrait y avoir du vrai dans la tradition populaire, mais c'est une question que je ne puis plus résoudre.

Au-dessus de l'arcade règnent deux étages, ayant chacun deux fenêtres de front. Chaque fenêtre avait été, depuis longtemps, partagée en deux : ingénieux moyen de doubler le nombre des étages! Entre les fenêtres du premier est sculpté sur le mur un cadre richement décoré d'arabesques, de volutes et de fleurs. Au-dessus de chaque baie est une tête d'ange accompagnée d'enroulements et de guirlandes retombant sur les moulures qui encadrent la baie. Dans l'entre-fenêtre du second étage est un autre cadre du même style, au milieu duquel est tracé un cadran solaire. Au-dessus du cercle des heures est inscrit : « 23 septembre 1652. » C'est l'époque, je le suppose, où ce corps de logis

(1) L'édifice parisien qui jetait alors dans mon imagination la lueur la plus fantastique, c'était notre vieille cathédrale. J'ai rêvé plus d'une fois que je me promenais *en bateau*, à la lueur d'une torche, à travers la *forêt de pilotis* qui, disait-on, soutenait le monument.

fut modifié, rajeuni, pour agrandir la demeure de la famille d'Argenson.

La corniche, qui soutient la retombée du toit, est décorée de cubes de pierre en saillie, genre d'ornement en usage depuis bien des siècles et qui ne révèle précisément aucune époque. Au-dessus de l'entre-fenêtre du second étage, se dresse avec majesté, interrompant la pente du toit, une haute *mansarde* à fronton circulaire, brodée, sur son contour intérieur, d'une série de très-petits cubes. Entre le cintre du fronton et l'ouverture supérieure de la fenêtre, grimace un mascaron accompagné d'enroulements et de fleurs. Deux ignobles cuvettes de plomb déparent ce pavillon, seul reste encore remarquable en 1840 de l'ancien hôtel d'Argenson.

Mon dessin, recommencé deux fois et retouché sur lieux, doit être assez exact dans ses proportions et ses détails ; mais ses lignes de perspective exigent certaines rectifications, vu qu'à cette époque je faisais à ma manière, toujours d'après nature, mon apprentissage de dessinateur. Il peut offrir un certain intérêt aux antiquaires qui font des recherches sur les habitations des anciennes familles, surtout si aucun artiste n'a songé à entrer dans la cour où il se voyait, pour en prendre un croquis. Quant à la réputation faite à cette maison d'avoir été une des résidences de Gabrielle d'Estrées, je ne me charge pas de l'accréditer, bien que le bâtiment décrit puisse être de son époque.

Arsenal (Grand). — Les portions encore subsistantes de l'Arsenal, occupées par la bibliothèque de ce nom, n'offrent dans leur construction aucuns détails antérieurs à la fin du xvi[e] siècle. Sous François I[er], comme le témoignent les anciens plans de Paris, son emplacement, limité par l'enclos irrégulier du couvent des Célestins et appartenant à la ville, était à peu près vide. On y voit une fabrique de cordes, et une sorte de grange, où l'on abritait sans doute des canons. Dès cette époque, je le suppose, on avait utilisé les onze grosses tours carrées (bâties sous Charles V) qui bordaient le quai, reliées entre elles par un gros mur. La haute tour de Billy avait été convertie en un dépôt de poudres, que le feu du ciel enflamma en juillet 1538.

Ce fut Henri II qui fonda là, vers 1550, un véritable *arcenac,* comme on disait autrefois. Il y fit construire de vastes bâtiments

destinés à fondre et à remiser des pièces d'artillerie, ainsi qu'à loger tous les employés de l'établissement (1).

Le 28 janvier 1563 eut lieu une catastrophe analogue à celle de la tour de Billy, dans un de ces bâtiments, qui contenait plusieurs « caques et vaisseaux de poudre, » comme s'exprime N. Bonfons. Cette explosion ruina *cinquante* maisons aux alentours et brisa des verrières (pleurez, archéologues de 1857 !) aux Célestins, à Saint-Paul, et même jusque dans la Cité.

On finit par témoigner à la poudre de guerre une grande méfiance, et, à partir de je ne sais au juste quelle époque, on la fabriqua à l'endroit où nous voyons l'hôpital de la *Salpêtrière*, dont le nom conserve le souvenir de la destination primitive de son emplacement.

J'ignore quelle était la physionomie de l'Arsenal, détruit au moins en partie en 1563. Sur le plan de Belleforest (1575), on ne voit encore dans l'enclos, dit l'*arcenacq*, qu'un seul grand bâtiment, parallèle à la ligne des onze tours carrées ou bastides, mentionnées ci-dessus. On y remarque trois canons sur affûts, dans une cour ou terrain, fermé vers l'ouest, d'un mur et d'une porte à fronton, bâtie probablement sous Henri II.

Sous Henri III furent terminés de grands et solides bâtiments, commencés le long du quai par son prédécesseur. Leurs dépendances se prolongeaient presque jusqu'à l'embouchure du fossé de la Bastille. Alors disparurent les tours de Charles V; ou plutôt, je le soupçonne, une partie fut incorporée sans être démolie aux nouveaux bâtiments ; le mur qui reliait ces bastides servit peut-être au même usage (2).

On croit communément, mais j'ignore où s'en trouve la preuve positive, que Sully fut installé à l'Arsenal à titre de grand-maître de l'artillerie de France, et que son appartement y existe encore

(1) Sous Louis XIV, on utilisa une des anciennes fonderies de Henri II (ou de Charles IX). Il en sortit plusieurs groupes de bronze, destinés à décorer les jardins de Versailles.

(2) En 1844, on commença à combler le canal ou petit bras de la Seine qui formait l'île Louviers. On abattit alors plusieurs masures dépendant autrefois de l'arsenal, pour livrer passage à la rue Schomberg. J'eus occasion de remarquer, au milieu des démolitions, la coupe d'un mur de pierres massives, de plus de deux mètres d'épaisseur, qui avait une direction parallèle à celle des bâtiments de l'Arsenal. C'était sans aucun doute la muraille en question, et il est probable que les fondations des tours carrées se trouveraient sous le sol des bâtiments de la Bibliothèque.

en partie (1). L'arsenal vit, sous Henri IV, comme au temps de Charles VI, des hôtels de grands seigneurs s'élever dans son voisinage. Pour la seconde fois, ce quartier et celui de la place Royale constituèrent le faubourg Saint-Germain de l'époque, transféré, sous Louis XIV, dans la solitude du grand Pré-aux-Clercs, où il subsiste toujours.

On donna quelquefois, à l'Arsenal, de splendides fêtes. Le 18 janvier 1610, on y dansa le *grand ballet du duc de Vendôme*, comme l'atteste un opuscule du temps, qui figure dans le catalogue de la vente Soleine, sous le nº 3,253. On trouve (*ibidem*), sous un autre numéro, le titre du *Ballet de la Vallée de Misère*, dansé en 1634 à l'Arsenal, en présence de la reine et du cardinal de Richelieu.

Sous Louis XIII, ce quartier, aujourd'hui si solitaire, était fort animé, et la cour y venait prendre des divertissements. Une rare estampe de Mathieu Mérian nous apprend qu'en 1613 on procura au roi, encore enfant, le spectacle d'un feu d'artifice, tiré dans l'île Louviers. Il en donna lui-même le signal, du haut de la terrasse de l'hôtel de Fieubet, terrasse qui existe encore, sur le quai, au coin de la rue du Petit-Musc.

(1) Le père Du Breul, auteur contemporain, ne nous apprend rien à ce sujet. Je ne sais si Sully lui-même constate ce fait dans ses *Économies royales*.

(*Note de l'auteur.*)

Il est incontestable que Sully demeurait à l'Arsenal en qualité de grand-maître de l'artillerie. Henri IV allait l'y voir souvent, et il se rendait en carrosse à l'Arsenal, lorsqu'il fut assassiné par Ravaillac dans la rue de la Barillerie. Les Historiettes de Tallemant des Réaux font mention de la résidence de Sully dans les bâtiments de l'Arsenal, où il donnait des fêtes, des bals et des spectacles. Au reste, le séjour de ce grand ministre à l'Arsenal est encore mieux constaté par le nom de *Cabinet de Sully*, conservé traditionnellement à une chambre qui fut décorée de peintures par Simon Vouet, aidé de Fouquieres et du Bolognese, vers 1648. Cette chambre existe encore dans son ancien état, avec les peintures allégoriques et historiques qui ornent le plafond et les lambris ; elle est suivie d'un petit oratoire également peint par les mêmes maîtres. Le pavillon où se trouve, au premier étage, ce *Cabinet de Sully*, restauré et remanié pour l'usage de madame de la Meilleraye qui en avait fait sa chambre à coucher, avait été construit sur le vieux mur d'enceinte de la ville élevé sous le règne de Charles V ; il était autrefois posé sur ce mur en manière de terrasse ou de guérite, au moyen d'une charpente en encorbellement, qui est à présent cachée dans la maçonnerie. Il est à désirer que ce charmant spécimen de l'habitation d'une grande dame au XVIIᵉ siècle soit préservé des atteintes du vandalisme des architectes. (*Note de la Rédaction.*)

Jusque vers l'année 1660, le quartier de l'Arsenal conserva son privilége aristocratique, et même, en dépit de la concurrence du faubourg Saint-Germain, eut longtemps encore l'honneur de loger d'illustres personnages. Ainsi, en 1717, le grand-duc de Moscovie (Pierre le Grand) choisit pour habitation l'ancien hôtel de Lesdiguières, rue de la Cerisaie, probablement pour être plus près de l'Arsenal, établissement qui l'intéressait plus que nos églises et nos palais.

Je connais beaucoup d'estampes, mais peu de dessins, concernant l'Arsenal. Dans le recueil topographique de Paris (quartier de ce nom), au Cabinet des Estampes, se trouvent plusieurs plans géométraux manuscrits, relatifs au grand et au petit Arsenal (1). On en voit aussi quelques-uns dans le grand carton supplémentaire à ce quartier (numéroté 5,465); mais ces plans ne m'ont paru offrir aucuns détails bien intéressants.

La portion la plus curieuse du grand Arsenal, c'est celle qu'habita probablement Sully et qui est en partie conservée intacte. Quant aux bâtiments sacrifiés en 1847 pour l'établissement de la caserne des Célestins, et parallèles à ceux qui bordent la quai, ils étaient plus modernes et ne sont pas à regretter.

Feu M. C.-F. Muller possédait un ancien dessin à la plume (passé je ne sais où), représentant avec détails la porte de l'Arsenal de Paris, qui faisait face au quai des Célestins, telle qu'elle est décrite par Germain Brice et autres historiographes parisiens. Cette porte monumentale, construite en 1584, était d'une architecture assez singulière. De chaque côté de la baie cintrée se dressaient de front, en guise de colonnes, deux canons debout, la culasse en bas, modèle de décoration spécialemen affectée aux entrées de nos arsenaux. Au-dessus régnait une frise ornée d'un rang de fleurs de lis, et surmontée d'un large fronton triangulaire contenant, entre autres sculptures, les armes de France. Au-dessus du fronton s'élevait un trophée, et de chaque côté était braqué un canon de pierre sur affût. Je ne me

(1) Le *petit* Arsenal, dont l'entrée principale était rue Saint-Antoine, à côté du fossé occidental qui entourait la Bastille, s'étendait presque jusqu'à la Seine. Il était de fondation plus moderne que le *grand*. Il en reste plusieurs bâtiments, où l'on raffine encore le salpêtre. Le grenier de réserve occupe une portion de son emplacement. En 1652, comme le témoigne le plan de Gomboust, une maison, sise au coin des rues Culture-Catherine et du Parc-Royal se nommait *l'arcenal de la ville.*

souviens plus si on lisait au-dessus du cintre de la baie le célèbre distique latin : *Ætna hœc Henrico* etc.

La grande porte d'entrée de l'Arsenal figure sur des estampes de Silvestre et de Perelle, mais on y voit des colonnes au lieu de canons debout, soit que ces gravures manquent d'exactitude, soit que la porte dont je cite le dessin, construite dans le genre de celle de l'entrée principale, se trouvât dans une des cours, à l'intérieur.

Sous Louis XV encore, divers bâtiments d'inégales hauteurs s'étendaient sur le quai, à la suite du corps de logis principal, presque jusqu'au fossé de la Bastille. Ce qui restait de ces constructions (parmi lesquelles figurait au moins une des anciennes tours carrées, convertie en habitation, comme le prouve une petite estampe de Lantara), a été abattu, d'abord en 1807, lorsqu'on commença le grenier de réserve, ensuite en 1844, quand on résolut de réunir l'île Louviers au quai de l'Arsenal.

Je possède une petite aquarelle de M. Goblain, faite de verve, mais non terminée, qui représente deux petits bâtiments couverts en tuiles, et peut-être contemporains de Henri III. Au reste, on n'y distingue aucun détail important ; l'un d'eux est percé d'une voûte en pierre, servant de porte. Des jardinets et de hauts arbres entourent ces espèces de masures qui semblent faire partie d'une ferme. Si au verso M. Goblain n'avait, selon son habitude, inscrit : « 28 avril 1828, à l'Arsenal, » on croirait avoir sous les yeux le détail d'un paysage. C'est donc un souvenir d'un bien faible intérêt et qui certes ne mérite pas une reproduction.

A. Bonnardot.

(*La suite à un prochain numéro*).

JUGEMENTS DE BACHAUMONT

SUR LES MEILLEURS ARTISTES DE SON TEMPS.

Bachaumont fut l'arbitre du goût en matière d'art, dans la société polie du XVIIIe siècle : ses jugements étaient des oracles qu'on sollicitait avec curiosité, qu'on écoutait avec respect. Il n'a publié qu'un petit nombre de mémoires sur la peinture, la sculpture et l'architecture; mais on voit, dans ses correspondances et dans ses papiers, qu'il aimait à formuler par écrit ses sentiments sur les artistes et sur leurs œuvres. Nous avons trouvé, dans un recueil conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal (sous le n° 327, in-fol., HISTOIRE), une longue note autographe, concernant les principaux membres de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture. Cette note, écrite en 1750, paraît avoir été rédigée pour le marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du Roi, ou pour quelque autre protecteur des arts. Cette note est d'autant plus curieuse, qu'elle nous fait connaître l'opinion vraie de la critique sur les meilleurs artistes de ce temps-là. Dès que Bachaumont avait donné son avis, tous les bureaux d'esprit, tous les salons à la mode se rangeaient à cet avis souverain. Voici donc ce qu'on pensait alors, sous l'influence de Bachaumont, des principaux membres de l'Académie.

P. L.

Liste des meilleurs peintres, sculpteurs, graveurs et architectes des Académies royales de Peinture, Sculpture et Architecture, suivant leurs rangs à l'Académie, en 1750.

1. *M. Coypel*, premier peintre du roi et directeur de l'Académie. Il compose fort bien; son goût de dessin est correct. Il met beaucoup d'expression dans ses têtes (et dans ses figures), quelquefois un peu trop, surtout dans les yeux; autrefois on trouvait son coloris un peu rougeâtre et briqueté, comme était quelquefois celui de son père, mais depuis il a beaucoup acquis du côté de la couleur; son pinceau est fin, léger et spirituel. Il règne beaucoup d'esprit et de poésie dans ses

tableaux : il traite également bien l'histoire et le portrait à l'huile et au pastel. Il n'a point été en Italie; il est élève de son père, aussi premier peintre du roi. Il écrit bien en prose et en vers; il a fait beaucoup de comédies pleines d'esprit et de mœurs ; il les lit volontiers à ses amis, et les lit bien (1).

2. *M. Restout*, élève de feu Jouvenet, peint dans le goût de son maître, mais moins grand. Il est propre aux grands sujets, surtout ceux de dévotion; il compose bien; son dessin n'est pas extrêmement correct, mais de grande manière; sa couleur tire trop au jaunâtre; son pinceau est facile et large; il met peu d'expression dans ses têtes (2); en général, sa manière est peu finie; ses tableaux demandent à être vus de loin et font de l'effet.

3. *M. Dumont*, le Romain, est un bon peintre d'histoire; il a été longtemps à Rome; il est propre aux grands sujets, surtout aux sérieux; son dessin est un peu court et lourd, mais correct; il compose bien; peu d'expression; sa couleur tire au brun; son pinceau est un peu lourd; ses femmes et ses têtes souvent ignobles.

4. *M. Carle Vanlo* (*sic*) a été longtemps à Rome; aussi, sa manière tient beaucoup des bons peintres italiens, surtout des modernes; il compose bien, il dessine bien, sa couleur est fraîche et suave, son pinceau *coulant* mais quelquefois un peu coulé; point d'expression dans ses têtes : ses têtes de femme se ressemblent presque toujours, et ne sont pas assez nobles; il y a plusieurs beaux tableaux de lui à Saint-Sulpice et aux Petits-Pères de la place des Victoires; il peint également bien en grand et en petit.

5. *M. Natoire*. Voyez ce qu'on vous a écrit de lui, au sujet de ce qu'il a peint aux Enfants-Trouvés.

6. *M. Boucher*, élève de feu Le Moyne. Premier peintre du roi. Il a été longtemps en Italie; il a tous les talents qu'un peintre peut avoir; il réussit également au grand et au petit: il peint bien l'histoire, le paysage, l'architecture, les fruits, les fleurs, les animaux, etc.

Il compose bien, il dessine bien; ses compositions sont toujours riches, abondantes et de grande manière; sa couleur est agréable et fraîche, son pinceau facile, coulant et léger, sa touche spirituelle; peu d'expression :

(1) Il a peint, entre autres, l'Histoire de don Quichotte en plusieurs tableaux, d'après lesquels on a exécuté d'excellentes tapisseries aux Gobelins; ils sont gravés ainsi que beaucoup de ses tableaux.

(2) Il n'a point d'idée de la beauté : toutes ses femmes sont laides, courtes, lourdes et ignobles.

ses têtes de femme sont plus jolies que belles, plus coquettes que nobles ; ses draperies sont presque toujours trop chargées de plis, de plis trop cassés, quelquefois un peu lourds et ne flattant pas assez le nu.

Il a fait beaucoup de grands tableaux extrêmement riches, d'après lesquels on a exécuté d'excellentes tapisseries à Beauvais ; ces tableaux ne sont pas extrêmement finis, ils sont faits presque au premier coup, mais cela suffit pour des tapisseries. Voyez-les chez M. Oudry.

7. *M. Collin de Vermont* est un assez bon peintre d'histoire. Il n'a ni grands défauts, ni grands talents ; il fait également le grand et le petit.

8. *M. Oudry* est un excellent peintre d'animaux ; depuis que nous avons perdu le très-*excellent* M. Desportes le père, il est le meilleur. Il excelle aussi aux fleurs, aux fruits, aux oiseaux, en un mot à tout ce qu'on appelle *choses naturelles.* Il fait bien le paysage et les petites figures qu'il y introduit (1).

9. *M. Adam*, l'aîné, (2) sculpteur, travaille bien le marbre ; il finit extrêmement les chairs et les détails. Son goût de dessin est sec, maigre et ce qu'on appelle mesquin et de petite manière. Ses têtes de femme sont souvent laides. Il a été en Italie.

10. *M. Le Moyne* est ce qu'on peut appeler un très-joli sculpteur. Il compose finement, élégamment et spirituellement ; son goût de dessin est de même et fort svelte ; son exécution est de même. Il cherche la manière du Bernin, mais la sienne est moins grande ; ses femmes sont plus jolies que belles. Il est, à peu près, en sculpture ce que Boucher est en peinture : un peu maniéré. Il n'a point été en Italie ; il est élève de son père, qui a été un assez bon sculpteur, ainsi que son grand-père ; il a fait, entre autres, deux excellents morceaux, la statue équestre du roi en bronze, qui est à Bordeaux, et le mausolée de madame la marquise de Feuquières, qui est aux Jacobins de la rue Saint-Honoré ; il fait actuellement une statue pédestre du roi en bronze pour la ville de Rennes.

11. *M. Parrocel* est un excellent peintre de batailles ; son dessin est grand, fier et terrible, ainsi que son pinceau ; il compose bien, beaucoup d'expression, sa couleur est bonne. Il a trop de feu pour finir ses

(1) Quand il fait ses paysages d'après nature, ils sont bien ; quand dans ses compositions ses fonds sont de paysage et qu'il les fait de pratique, ils tirent ordinairement trop au jaunâtre, au couleur d'olive.

(2) Il a fait, entre autres ouvrages, pour le roi, deux groupes de nymphes chasseresses et pêcheuses envoyés au roi de Prusse ; les pêcheuses sont mieux que les chasseresses ; il fait actuellement une figure pour Bellevue, c'est la Poésie ; M. Falconet fait le pendant, c'est la Musique.

tableaux, de façon que souvent ce ne sont presque que de belles esquisses, quelquefois un peu dures. Sa manière est grande et large, ainsi que son exécution.

Il peint actuellement les Conquêtes du roi. Il demeure aux Gobelins.

Il y a actuellement, dans l'école de M. Vanlo, un jeune homme qui, selon toutes les apparences, sera un jour un grand peintre de batailles ; il ira bientôt en Italie.

12. *M. Bouchardon* est ce qu'on peut appeler un très-grand sculpteur, peut-être égal aux meilleurs Grecs et fort supérieur aux Romains ; il imite le bel antique, et surtout la nature, mais quelquefois il l'imite peut-être trop exactement, et ne l'embellit pas assez ; il compose sagement et de grande manière, son exécution est parfaite, ses chairs sont de la chair ; il termine beaucoup ses détails et ne néglige rien ; il dessine parfaitement et aime beaucoup à dessiner, aussi ses dessins sont de la plus grande beauté. Il a été longtemps en Italie, où il a fait des ouvrages considérables à Rome ; ses principaux ouvrages à Paris sont à Saint-Sulpice, exécutés par ses élèves d'après ses modèles, c'est-à-dire les deux Vierges et les Apôtres ; le petit tombeau de madame la duchesse de Lauraguais est beau comme le bel antique, aussi pur et aussi sage ; il a fait aussi les deux anges de métal qui portent les deux pupitres ; ils sont de toute beauté. Tout le monde connaît sa belle fontaine de la rue de Grenelle, faubourg Saint-Germain ; l'architecture est de lui ; il possède la théorie de l'architecture, en ayant fait une étude particulière et raisonnée en Italie.

Il vient de finir un Amour, de grande nature, pour le roi, en marbre. C'est un morceau achevé ; peut-être le jeune homme qui lui a servi de modèle n'avait pas les jambes assez belles, et avait les pieds un peu plats et trop longs, les bras un peu maigres, surtout le gauche.

Il va faire la statue équestre du roi, en bronze, qui sera posée vis-à-vis le pont tournant du jardin du palais des Tuileries.

13. *M. Coustou.* Élève de son père, qui était un bon sculpteur ; il ne peut mieux faire que de tâcher de ressembler à son oncle *Coustou*, qui était un très-grand sculpteur. On peut l'espérer ; il a été longtemps en Italie.

14. *M. Pierre.* La nature et son goût l'ont fait peintre ; il a tous les talents comme Boucher : il fait également bien le grand et le petit, le sérieux et le galant ; quelquefois, pour se réjouir, il fait ce qu'on appelle des *bambochades ;* elles sont charmantes, et dans le goût de Berghem.

15. *M. La Datte* est un joli sculpteur, facile ; il compose et dessine bien ; il est à Turin, où il fait des ouvrages considérables pour le roi de

Sardaigne; il y a de ses ouvrages dans le jardin de feu M. Dufour, rue Coq-Héron et dans celui de M. de la Popelinière, à Passy : entre autres, un Enlèvement de Proserpine, joli morceau. Je crois que dans le même jardin il y a quelques morceaux de M. Le Moyne. Il a été en Italie.

16. *M. Pigalle*. Excellent sculpteur, connu, entre autres, par un Mercure et une Vénus que le roi a envoyés au roi de Prusse : le Mercure supérieur à la Vénus. Il fait actuellement le buste de madame de Pompadour. Il a été longtemps en Italie.

17. *M. Nattier*. Peintre de portrait. Ordinairement il fait ressembler et en beau surtout ses femmes; ses habillements sont galants mais maniérés, et sentent ce qu'on appelle le *mannequin*. Le coloris de ses chairs est souvent fort mauvais, plombé, gris, tirant à l'encre de la Chine, à la brique et au noir; il veut donner de la force et il devient dur. Il a voulu imiter Santerre et cela l'a gâté. Il ébauche bien et de bonne couleur, et quand il vient à finir il la gâte, elle devient livide et son travail paraît tout estompé dans ses chairs, et indécis, comme une tête qu'on regarderait à travers une gaze noire.

Son gendre, M. Toqué, lui est bien supérieur, surtout dans cette partie; c'est un excellent peintre, il n'est pas assez connu, on ne l'estime pas assez.

18. *M. Lépicié*. Bon graveur. Il a de l'esprit et des lettres; il écrit assez bien en prose, et fait d'assez jolis vers qu'il écrit ordinairement au bas de ses estampes. Il est secrétaire de l'Académie et y loge. *Il faut le voir;* il est poli, obligeant et communicatif.

19. *M. Massé* a été un excellent peintre en miniature; sa vue ne lui permet plus de peindre, c'est grand dommage. Il est homme d'esprit; il s'énonce difficilement et obscurément, mais il écrit bien : il a fait en dernier lieu un mémoire qu'il a lu à l'Académie, qui est excellent; il faut le lire, je crois qu'il le communiquera avec plaisir.

Tous les genres de peinture y sont traités supérieurement. M. Massé est un excellent connaisseur dans ces matières.

20. *MM. Roettier* père et fils sont d'excellents graveurs en médailles, ainsi que M. Marteau, qui de plus grave en pierres fines. Il excelle au portrait; il n'est point de l'Académie (mais il mérite d'en être).

21. *M. Chardin* a les mêmes talents que M. Oudry, excepté le paysage; il excelle aux petits sujets naïfs dans le goût flamand; il compose bien, il dessine bien, son coloris est quelquefois un peu gris; sa manière de peindre est singulière : il place ses couleurs l'une auprès de l'autre sans presque les mêler, de façon que son ouvrage ressemble un peu à de la

mosaïque, ou pièces de rapport, comme la tapisserie faite à l'aiguille, qu'on appelle *point carré*.

22. *M. Toqué* est un excellent peintre de portrait. Il n'est élève de personne. Il s'est fait lui-même ; cependant sa manière ressemble beaucoup à celle de M. de l'Argiliere (*sic*), et c'est faire son éloge ; il dessine bien, et compose bien ses portraits ; il les habille bien et galamment. Il fait tout d'après nature et l'imite parfaitement ; ses étoffes sont belles, vraies, brillantes et d'un beau fini ; sa couleur est belle, vraie et fraîche ; son pinceau est léger et fondu ; sa touche est fine, spirituelle et finie ; enfin si quelqu'un a jamais approché de Vandik (*sic*) c'est M. Toqué ; j'avoue que c'est mon peintre favori pour le portrait, parce que je le crois le *meilleur*.

23. *M. Aved.* Peintre de portrait. Assez souvent il fait ressembler, mais en laid et en dur ; sa couleur est âcre et tire au noir et à la brique ; son pinceau est lourd, dur et sec ; il ne sait ni fondre ni finir. Ce qu'il a fait de mieux est le portrait de Rousseau, celui de l'ambassadeur turc, ceux de Crébillon et de Roy ; celui de Rousseau est gravé.

24. *M. Servandoni*, Italien, excellent architecte pour les grandes choses dans le goût grec et du bel antique, dans le goût de Michel-Ange. Excellent peintre d'architecture, de bonne couleur ; sa touche est ferme, spirituelle et de grande manière ; son pinceau est gras et léger ; il invente bien, il compose de même ; il excelle aux belles *ruines ;* les figures qu'on voit dans ses tableaux ne sont pas de lui, il les fait faire ordinairement par nos meilleurs peintres de figures ; il est très-grand décorateur et fort ingénieux. La décoration du feu d'artifice qu'on fit pour le mariage de l'Infante près le Cheval de bronze, était de lui : c'était une très-belle chose, elle est gravée. Il a fait le portail de Saint-Sulpice, qui est superbe. Il a fait longtemps les décorations de l'Opéra et avec beaucoup de succès. Son tableau de réception à l'Académie est très-beau ; il est dans une des salles de l'Académie.

25. *M. Cochin* le fils est ce qu'on peut appeler un très-joli graveur ; il dessine très-joliment, agréablement, gracieusement, très-finement et très-légèrement. Il a le génie très-facile, très-élégant et très-abondant ; il invente et compose au mieux. Il ne travaille guère qu'en petit ; il a beaucoup gravé, presque toutes les fêtes de Versailles et de Paris, beaucoup de vignettes, de frontispices et d'estampes pour des livres. Il est fils d'un bon graveur, aussi de l'Académie. Il est actuellement en Italie avec M. de Vaudières, pour y dessiner d'après nature.

26. *M. Cars* est un très-bon graveur, et notre meilleur pour l'histoire. Il a excellé à rendre la manière des peintres d'après lesquels il a

gravé; il a gravé presque tous les tableaux de feu Le Moyne, premier peintre du roi, parfaitement. Il a presque abandonné la gravure pour faire le commerce des estampes.

27. *M. Moyreau* a beaucoup gravé d'après les tableaux de Vauvermans (*sic*), passablement.

28. *M. Vinache* est un fort médiocre sculpteur; toutes ses têtes de femme sont laides, toutes ses têtes d'homme lui ressemblent et il n'est pas beau; il est cependant employé pour le roi; il fait actuellement pour Bellevue, en marbre, une copie du très-excellent groupe de Sarasin, qui est dans le jardin de Marly : il représente deux enfants qui badinent avec une chèvre. Il est plus propre à copier qu'à produire.

29. *Nonotte* a été quelques moments élève de feu Le Moyne; il fait le portrait passablement; il promettait plus qu'il n'a tenu.

30. *Daullé* grave fort bien le portrait, etc.

31. *Lebas* est un graveur à peu près dans le goût de Cochin, à la différence qu'il n'invente ni ne dessine guère d'original; il copie *bien*, surtout Vauvremans (*sic*) et Tenieres (*sic*); il a beaucoup gravé d'après ces deux peintres : il ne grave qu'en petit; il néglige beaucoup la gravure pour le commerce; ce qu'il a fait de mieux sont ses premiers Vauvremans.

32. *Antoine Le Bel* n'a point eu de maître que l'inspection de la nature; ce qu'il fait le mieux, ce sont les *marines;* il fait le paysage assez bien; sa touche est un peu lourde, ses figures de même et un peu dures.

33. *M. de La Tour*, excellent peintre de portrait au pastel, n'a point eu de maître que la nature; il la rend bien, sans manière; il se donne beaucoup de peine et ne se contente pas aisément, ce qui nuit à beaucoup de ses portraits; il ne sait pas s'arrêter à propos, il cherche toujours à faire mieux qu'il n'a fait, d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage, souvent il le gâte, il s'en dégoûte, l'efface et recommence, et souvent ce qu'il fait est moins bien que ce qu'il avait fait d'abord. De plus, il s'est entêté d'un vernis qu'il croit avoir inventé, et qui très-souvent lui gâte tout ce qu'il a fait, c'est grand dommage; le pastel ne veut pas être tourmenté : trop de travail lui ôte sa fleur, et l'ouvrage devient comme *estompé*.

34. *M. Portail*, garde des tableaux du roi à Versailles, a les talents les plus aimables et les plus singuliers; il a beaucoup voyagé; il se destinait au génie et à l'architecture, il s'est tourné du côté de la miniature; il dessine également bien la figure, le portrait, l'architecture, le paysage, les fleurs, les fruits, les animaux, les oiseaux et tout ce qu'on appelle les choses *naturelles*, le tout d'après la nature, qu'il imite parfaitement et

qu'il embellit. Il ne travaille guère qu'en petit; il emploie dans son travail les crayons de mine de plomb, la pierre noire, la sanguine, la craie, la plume, le pinceau, l'encre de la Chine, et les couleurs en détrempe; ses ouvrages sont dessinés, pointillés, hachés, lavés et peints; de tout ce différent travail, il en résulte les choses les plus aimables; s'il peint des fruits ils ont cette fleur, cette espèce de duvet qu'on leur ôte quand on les manie; il représente le luisant qu'ont les plumes des oiseaux et le caractère du poil des animaux; il ne manque à ses fleurs que l'odeur. Il faut avoir, pour produire de pareilles choses, la plus grande patience, le plus grand talent, la plus grande propreté et la plus grande légèreté de main, et surtout le goût le plus fin et le plus sûr; ces compositions sont charmantes, élégantes, voluptueuses. Il groupe à merveille; ses fonds sont de la plus grande suavité; pour former ses principales lumières, ordinairement il laisse paraître le fond de son papier qui est blanc (1).

35. *Le Sueur* peint assez bien le portrait; son pinceau est un peu lourd.

36. *M. Guay* est un très-excellent graveur en pierres fines, comme le bel antique; il dessine bien, finement, élegamment; il excelle à faire des portraits en bague et fort ressemblants; ses ouvrages sont d'un beau fini; il compose bien; il a fait plusieurs morceaux où il y a plusieurs figures de la plus grande beauté; il est supérieur à Barrier, qui était excellent.

37. *Oudry* le fils marche sur les traces de son père et dans le même genre, mais moins spirituel, moins fin et moins léger que son père dans son exécution.

Nota. On a oublié de parler en lieu et place de M. Paul Slodz, sculpteur, et de M. Hallé, peintre; on y reviendra.

Il y a plusieurs *agréés* qui ne sont pas encore reçus à l'Académie, parmi lesquels il y a d'excellents sujets.

M. Adam le cadet, sculpteur. Sa manière est plus grande, plus large et d'un plus grand goût que celle de son frère aîné; il n'est point maniéré comme lui. Il a fait, entre autres choses, le mausolée de la reine de Pologne, posé en Lorraine, assez bien composé, mais d'une exécution médiocre. Il a été à Rome.

M. Falconet est un jeune sculpteur de la plus grande espérance; il compose bien et avec esprit; son exécution est bonne et raisonnée, et

(1) Il entend parfaitement la perspective : il a fait plusieurs vues de Paris et de Versailles, de toute beauté.

son dessin correct ; il a de l'expression, elle n'est point outrée, elle est sage et convenable avec décence ; on a vu de lui aux derniers Salons un modèle d'une Érigone, celui du Génie de la France qui embrasse le buste du roi, — et le buste de M. Falconet, célèbre médecin, qui lui ont fait beaucoup d'honneur (1).

M. Sally. On peut dire de lui à peu près les mêmes choses que de M. Falconet. Il est élève de feu Coustou le cadet ; il a été à Rome, où il s'est distingué dans plusieurs ouvrages ; il y a fait plusieurs portraits en buste ; il travaille bien le marbre. Il fait actuellement une statue pédestre du roi pour la ville de Rennes ; elle sera de marbre. On voit de lui au Louvre, dans la Salle des antiques, une belle copie du nouvel Antinoüs jeune, plus beau que l'ancien.

Miquel (*sic*) Ange Slodz, sculpteur, a été longtemps en Italie ; il y a fait plusieurs ouvrages considérables qui lui ont attiré la plus grande estime et la plus grande réputation de la part des Italiens mêmes.

Il y a fait, entre autres, une statue colossale de saint Bruno, en marbre, qui est posée dans Saint-Pierre de Rome, et le mausolée du cardinal d'Auvergne, à Vienne en Dauphiné ; c'est un très-grand et beau morceau.

M. Vernet, peintre, est à Rome ; il excelle aux marines et aux sujets qui représentent des nuits, des clairs de lune, des incendies ; ses paysages ressemblent un peu à ceux de Salvator Rosa pour la touche, ainsi que les figures qu'il y introduit.

M. Peroneau fait bien le portrait à huile et au pastel, mais mieux au pastel qu'à huile ; il cherche la manière de la fameuse Rosa Alba, mais il est bien moins grand qu'elle ; sa touche est pleine d'esprit, peut-être un peu maniérée et s'écartant un peu de la nature ; il faut voir ses portraits d'un peu loin, surtout ceux à huile ; de loin ils font de l'effet.

Paul Slodz est un sculpteur de la seconde classe ; il est fort propre à entreprendre ce qu'on appelle de grands ouvrages de sculpture, comme ornements, buffets, vases, mascarons et autres décorations dans l'extérieur et intérieur des maisons et jardins qu'on veut décorer.

M. *Hallé* est un bon peintre d'histoire. Il a été longtemps à Rome. Il dessine bien, son goût de dessin est svelte, peut-être un peu incorrect ; il colore assez bien ; sa touche est légère et spirituelle.

Ces deux derniers artistes sont de l'Académie.

On attend de Rome plusieurs jeunes artistes en peinture, sculpture et

(1) Il est chargé des sculptures des décorations qu'on fera à Paris pour les fêtes prochaines.

architecture, parmi lesquels on dit qu'il y en a plusieurs de grande espérance; on peut en dire autant de plusieurs élèves de M. Vanlo, en peinture et sculpture.

Je ne parle point de plusieurs bons artistes en tout genre qui sont de l'Académie, parce qu'ils sont actuellement dans le pays étranger, entre autres M. Smit, excellent graveur pour les portraits, il est à Berlin; M. Lungberg, excellent peintre de portrait au pastel, il est à Stockholm; il peint dans le goût de la fameuse Rosa Alba Carrera, Vénitienne, qui est aussi de l'Académie de Paris, ainsi que Pelegrini, son beau-frère, excellent peintre d'histoire dans le goût italien moderne; il est à Venise avec elle.

Généralement parlant, les bons peintres d'histoire font bien le portrait à huile et au pastel; ceux qui se sont adonnés uniquement au portrait font plus souvent ressembler, parce qu'ils ont fait leur principale étude de cet objet, que les autres ont négligé.

La famille de MM. Slodz est depuis longtemps abondante en habiles artistes; aujourd'hui ils sont plusieurs frères, habiles en architecture, sculpture, peinture et décoration; ils sont fils d'un très-bon sculpteur, qui a été fort employé par le feu roi, connu par plusieurs ouvrages considérables, entre autres par un grand groupe de Protée qui est à Versailles, près le bassin d'Apollon, et par une statue d'Annibal qui est aux Tuileries, au bout de la grande allée à droite, figurant avec une statue de Scipion l'Africain, d'autres disent de Jules César : je crois que les derniers ont raison; ce sont de fort beaux morceaux. Depuis longtemps, MM. Slodz d'aujourd'hui sont employés par les menus plaisirs du roi, c'est-à-dire pour les fêtes, les catafalques, les feux d'artifice, les décorations de théâtre, etc.; ce sont eux qui ont décoré le théâtre et la salle de bal érigés dans le grand manége de la grande écurie du roi à Versailles, et la salle de spectacle qui est à Saint-Cloud : elle est charmante et de bon goût; ils sont chargés des décorations et du feu d'artifice que l'on fait à Versailles pour la fête prochaine; ils avaient aussi décoré la salle du bal qui fut donné à Versailles dans le grand salon d'Hercule. Toutes ces choses ont été ou seront gravées par M. Cochin fils, *excellemment*.

DE BACHAUMONT.

POEME ADRESSÉ AU SIEUR ANTOINE PESNE,

PAR FRÉDÉRIC LE GRAND.

M. L. Dussieux a publié dans notre *Revue* (t. III, p. 30) une biographie d'Antoine Pesne, avec le catalogue des œuvres de cet artiste, et il cite (p. 34) « *deux vers* que Frédéric le Grand écrivait à la louange de son premier peintre. » Ce ne sont pas deux vers seulement que Frédéric adressa à Pesne, c'est un poëme entier, de soixante-dix-huit vers.

La belle édition des œuvres de Frédéric, publiée à Berlin, reproduit ce poëme, en le faisant précéder d'une petite note. Nous donnons ici la note et le poëme, pour compléter l'excellent travail de M. L. Dussieux.

« Antoine Pesne (1) naquit à Paris, le 25 mai 1683. Le 6 mai 1711, il fut nommé membre de l'Académie des peintres de Berlin, où il mourut le 5 août 1757. Frédéric lui adressa, le 14 novembre 1737, cette épître, dont on ne connut longtemps que les deux premiers vers, cités par Voltaire dans sa lettre à madame Denis, du 2 septembre 1751, et les six derniers,

(1) Dans la Correspondance, à laquelle notre Chronique a déjà emprunté quelques fragments, il est plusieurs fois question de Pesne. Voici deux passages qui le concernent :

Jordan à Frédéric.

« Berlin, 8 septembre 1742.

« . . . On a gravé à Paris le dernier portrait que Pesne a fait de V. M. ; je n'y ai pu découvrir que peu de ressemblance. Il y a au-dessous ces quatre vers, faits par le chevalier de Neuville :

S'il fut par sa naissance au trône destiné,
Les droits de ses vertus sont-ils moins légitimes ?
Héros dans ses actions, héros dans ses maximes,
Il est roi philosophe et soldat couronné. »

Frédéric à Jordan.

« Potsdam, 3 mai 1743.

« . . . Tâchez de dissuader Pesne de son émigration. C'est un fou qui va être payé, et qui, après avoir habité trente années à Berlin, n'a pu encore se corriger de l'inconstance et de la légèreté de sa nation. »

cités par le même auteur dans sa lettre à Frédéric, du mois de janvier 1738. C'est à Jean-George Jacobi que nous devons la publication complète de ce poëme et sa belle traduction en vers allemands. Voyez *Taschenbuch von J. G. Jacobi und seinen Freunden, für* 1799. Basel, bei Samuel Flick, p. 144-148. P.-M., baron de Berks, arrière-petit-fils de Pesne, possédait alors l'autographe de ce poëme.

« Le portrait en pied célébré par Frédéric dans le *Poëme à Pesne*, représente la mère du prince royal assise et tenant un petit chien sur son bras. Il se trouvait autrefois au château de Rheinsberg; maintenant il est au château de Berlin. Le portrait de la reine Sophie-Dorothée, gravé par Édouard Eichens, en 1844, et placé dans le premier volume de notre édition de luxe des *OEuvres de Frédéric*, reproduit en buste le tableau de Pesne. »

Poëme adressé au sieur Antoine Pesne.

Quel spectacle étonnant vient de frapper mes yeux!
Oui, Pesne, ton pinceau te place au rang des dieux;
Tout respire, tout rit, tout plaît en ta peinture,
Ton savoir et ton art surpassent la nature,
Et du fond du tableau tes ombres font sortir
L'objet que de clarté ta main sut revêtir.
Tel est l'effet de l'art, tels en sont les prestiges;
Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges.
Quand d'un vaillant héros (1), des peuples estimé,
Tu nous traces les traits et les yeux animés,
On le voit plein de feu, tel qu'entouré de gloire,
Jadis dans les combats il fixait la victoire.
Quand de la jeune Iris (2), brillante de santé,
Tu nous montres l'image et la rare beauté,
Je sens pour tes couleurs tout ce qu'à mon jeune âge
Des grâces, des beautés inspire l'assemblage.
Mais ton pinceau s'élève ainsi que ton sujet,
Ton ouvrage est rempli des beautés de l'objet;
Et pour exprimer l'air de notre auguste reine,
Certe il ne fallait pas être au-dessous de Pesne.

(1) Le prince Léopold d'Anhalt-Dessau.

(2) Le roi veut parler de Mme Élisabeth-Dorothée-Julienne de Walmoden, dame d'atour de la femme de Frédéric, qui épousa, au mois d'octobre 1740, le major et adjudant de Buddenbrock.

Son port vraiment royal, son front majestueux,
Sa beauté, sa douceur, son air affectueux,
Tout est représenté dans ce portrait sublime,
Jusqu'à cette vertu qui fait frémir le crime,
Qui pardonne au coupable, et, d'un soin généreux,
Vient essuyer les pleurs des yeux du malheureux.
Je crois voir devant moi cette main bienfaisante
Qui répand toutes parts ses grâces, quoique absente;
Plein d'admiration pour ce divin aspect,
Je sens mon cœur ému, pénétré de respect,
De mes yeux attendris je vois couler des larmes.
Quoi ! de viles couleurs ont-elles tant de charmes,
Que, par l'illusion de ton art si vanté,
D'un regard passager l'esprit soit enchanté?
Pesne, si la vertu, chère jusqu'en peinture,
De tes portraits fameux ne faisait la parure,
De ton original maudissant les défauts,
Je louerais froidement tes grands coups de pinceaux.

C'est dans les beaux sujets que ton crayon excelle ;
Pour peindre un Alexandre, il faut être un Apelle.
Qu'un statuaire habile ait épuisé son art
Pour immortaliser l'image d'un César,
Tibère à peine expire, on vient briser son buste;
L'amour et la vertu gardent celui d'Auguste.
Ainsi de ces morceaux l'art exquis, la beauté,
Hors des bons empereurs, n'était point respecté.
Ainsi, dans leur fureur, pleins du fiel des écoles,
Les chrétiens triomphants abattaient les idoles,
Et, sans avoir égard au nom de Phidias,
Tout buste fut détruit, qui s'offrait sur leurs pas,
Et de l'antiquité les plus fameux ouvrages
Périrent pour jamais dans ces affreux ravages.
C'est du choix du sujet que dépend ton succès;
Non pas qu'à tes talents je fasse le procès,
Qu'agité des accès de quelque vapeur noire,
Je veuille de ton art diminuer la gloire;
Mais si Lancret peignait les horreurs de l'enfer,
Penses-tu que chez moi son goût serait souffert,

Que du sombre Tartare entr'ouvrant les abîmes,
Je visse avec plaisir tous les tourments des crimes?
L'architecte est à sec sans bons matériaux,
Et le peintre est sifflé sans bons originaux.
Toi, qui reçus du ciel les grâces en partage,
D'un plaisir séducteur suis la riante image;
Et que du spectateur le regard attaché,
En voyant tes tableaux, sente un plaisir caché.
C'est par de tels sujets que plaisent les ouvrages,
Et non pas sur l'autel où leur rendent hommages
Le faux zèle aveuglé, la superstition,
Le préjugé, l'erreur et la prévention.
Ton pinceau, je l'avoue, est digne qu'on l'admire;
Mais pour l'adorer, non, je ne ferais qu'en rire.
Abandonne tes saints entourés de rayons,
Sur des sujets brillants exerce tes crayons;
Peins-nous d'Amaryllis les danses ingénues,
Les nymphes des forêts, les Grâces demi-nues,
Et souviens-toi toujours que c'est au seul amour
Que ton art si charmant doit son être et le jour.

Ce 14 novembre 1737.

FEDERIC (*sic*).

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE.

(SUITE) (1).

Ioniqve, ordre troisiesme.

324 [27] La vingt-septiesme figure est enrichie de deux colomnes Ioniques, canellees, ayant leur saillie de leur grosseur, ornées d'architraue, frize, corniche, et fronton, l'atique composé de consolles, festons, enroullemens et cartouches, le corps d'icelle porte taillé en pointes de diaments.

325 [28] La vingt-huictiesme figure est enrichie de deux colomnes de l'ordre Ionique saillant de leur grosseur, auec architraue, frize, corniche, et fronton, portant deux statues, vn amortissement au milieu, dans lequel il y a une armoirie et autres ornemens.

326 [29] La vingt-neuflesme figure est ornée de deux colomnes Ioniques cannellées auec leur baze, chapiteau, architraue, frize, corniche et fronton, portant deux enfans qui tiennent vn cartouche seruant d'amortissement, et des arriere-corps aux costez sur lesquels sont portez deux vases.

327 [30] La trentiesme figure est enrichie de deux colomnes Ioniques canellées auec leurs baze, chapiteau, architraue, frize, corniche et fronton, portant deux statues, auec vne armoirie et festons au milieu seruant d'amortissement.

328 [31] La trente-uniesmes figure est composée de deux termes Ioniques qui portent l'architraue, frize, corniche et fronton, ou sont deux Renommées, au milieu est une croisée enrichie de consolle, frize, corniche et fronton, avec un vase seruant d'amortissement.

329 [32] La trente-deuiesme figure est enrichie de deux colomnes et de deux pillastres de l'ordre Ionique qui font arriere-corps, auec leurs architraue, frize et corniche, au dessus est vn

(1) Voir la livraison de juillet.

dosme et lanterne, enrichy de deux Lyons portans sur les pillastres des arriere-corps, et plusieurs autres ornemens.

Corinthe, ordre qvatriesme.

330 [33] La trente-troisiesme figure est enrichie de deux colomnes et pillastres de l'ordre Corinthe, portées de leurs piedestaux, ornées de leurs chapiteaux, architraue, frize, corniche et fronton, ayant une armoirie au milieu auec festôs, vases et plusieurs autres enrichissemens, la porte est faite à pan garny d'vn cuir au dessus seruant de clef.

331 [34] La trente-quatriesme figure est enrichie de quatre colomnes cannellées de l'ordre Corinthe, ayant leur grosseur saillante, portées sur des piedestaux, architraue, frize et corniche, vn amortissement au dessus, accompagné de deux figures, boulle, vase, cartouche, armoirie et plusieurs autres enrichissemens; entre les colomnes sont deux niches ou sont des statues ornées de cartouche; cela peut seruir d'arc triomphal.

332 [35] La trente-cinquiesme figure est enrichie de quatre colomnes de l'ordre Corinthe saillant de leur grosseur, auec architraue, frize, corniche et fronton, portant deux enfans qui tiennent vn cartouche enrichy.

333 [36] La trente-sixiesme figure est composée de quatre colomnes cannellées de l'ordre Corinthe, ayant leur saillie de leur grosseur, ornées d'architraue, frize, corniche et frontons, l'attique au dessus couronné de son fronton, portant deux chiens et un grand masque auec fruits seruant d'amortissement, et au milieu de l'attique vne basse-taille auec enfans et cartouche, et deux enroullemens aux costez, où sont deux masques sortant deux festons.

334 [37] La trente-septiesme figure est enrichie de deux colomnes cannellées d'ordre Corinthe, auec son architraue, frize et corniche; au dessus est vn amortissement, au milieu vne croisée ornée de termes, cartouches et Dauphins dessus le fronton, et deux vases aux costez.

Composite, ordre cinquiesme.

335 [38] La trente-huictiesme figure est enrichie de quatre termes de l'ordre Composite portans consolle et cartouches dans

la frize, la corniche enrichie de modulons, l'attique couronne de son fronton, boulles, vases, cartouches et autres ornemens.

336 [39] La trente-neufiesme figure est enrichïe de ceux colomnes cannellées de l'ordre Composite, leur grosseur saillant, ornées de leurs baze, chapiteau, architraue, frize et corniche, et vn arrière-corps au costé auec trophées d'armes, l'arc de la porte enrichy d'vn cartouche et enfans, au dessus est l'attique enrichy de quatre termes et vne armoirie Royalle auec trophées, et deux Renommées au dessus; ce portail peut servir pour vn arc triomphal.

337 [40] La quarantiesme et dernière figure est composée de deux pillastres cannellez d'ordre Composite portant consolles, auec masques et festons au dessus, enrichie d'architraue, frize, corniche et frontons, au dessus de la porte est vne grande armoirie, avec deux figures de bas relief.

Il existe une seconde édition de cet ouvrage avec la date 1640. Le texte a été réimprimé, mais les planches sont identiquement dans le même état que dans l'édition que nous venons de décrire.

338-355. Livre d'architecture d'autels et de cheminées.

Ce livre est précédé d'une dédicace au cardinal de Richelieu, et d'un avis au lecteur. Nous transcrivons ce dernier : AV LECTEUR. *Ce nest point par vanité, cher lecteur, mais pour satisfaire au desir de mes amis, que je laisse aller ce liure au jour. Je connois trop bien mes défauts, pour ne sçauoir pas que je passerois pour téméraire, si je me croyois exceller en mon art en l'aage où je suis, et après tant de bons architectes qu'on voit tous les iours en France. Comme je les reconnois pour mes maistres, il me suffit de les imiter, sans me picquer de leur gloire. Ayant passé quelque temps à desseigner ce qu'il y a de beau dans Paris, je me suis exercé depuis à faire ce petit ouvrage, que je vous donne. Si vous en excusez les fautes, vous m'obligerez; si vous le corrigez, ie le prendray en très bonne part; et si vous le receuez tel qu'il est, vous me donnerez courage de mieux faire à l'aduenir. Adieu.* »

338 [1] Titre. On lit sur un des côtés d'un hexagone surmonté d'ornements : LIVRE/*d'architecture*/D'AUTELS,/*et de cheminées,*/ DEDIÉ A MONSEIGNEUR/*l'éminentissime/cardinal/duc de* RICHELIEU, *etc./ de l'invention/et dessin/de/*I. BARBET./*graué à l'eau forte/par A. Bosse*/M.DC.XXXIII./A PARIS/*auec priuilège du Roy/et se vend chez l'autheur en la vieille ruë du Temple, proche la fontaine à l'image*

N[re] Dame et chez M. Tauernier en l'isle du Palais, au coin de la rue de Harlay.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit.

2° L'adresse de Tavernier *rue de Harlay* a été effacée.

339 [2] *Autel. Hostel des Ardilliers* (1).

340 [3] *Autel.* Le Christ au ciel tenant sa croix.

341 [4] *Autel.* Le Christ en croix entouré des saintes femmes.

342 [5] *Autel.* La Résurrection du Christ.

343 [6] *Autel.* L'Assomption de la Vierge.

344 [7] *Cheminée.* Minerve accompagnée des attributs de la peinture.

345 [8] *Cheminée.* La Fortune.

346 [9] *Cheminée.* Vénus et l'Amour.

347 [10] *Cheminée.* Un Paysage terminé par la vue d'une ville.

348 [11] *Cheminée.* Neptune et Amphitrite.

349 [12] *Cheminée.* Un ange armé d'un arc tue un monstre.

350 [13] *Cheminée.* Siége d'une ville.

351 [14] *Cheminée.* Narcisse se mirant dans une fontaine.

352 [15] *Cheminée.* Un Sacrifice.

353 [16] *Cheminée.* Un Combat. On voit, dans les ornements qui entourent le sujet, les armoiries de Louis XIII.

354 [17] *Cheminée.* Un miroir surmonté d'un cartouche soutenu par deux Amours.

355 [18] *Cheminée.* Un miroir surmonté de guirlandes de fleurs.

Chacun des sujets que nous venons d'indiquer succinctement est situé soit au-dessus de l'autel quand il s'agit d'un autel, soit au-dessus de la cheminée quand c'est d'une cheminée qu'il est question. La dimension de toutes ces planches est la même.

H. 0,205. L. 0,149.

356-472. La Pratiqve du Trait à prevves de M. Desargves, Lyonnais pour la coupe des pierres en l'Architecture, par A. Bosse, graueur en taille douce, en l'Isle du Palais, à la Roze

(1) L'église de Notre-Dame des Ardilliers ou des Ardilières. est dans un faubourg de Saumur, dans le Maine-et-Loire, et Jean Marot en a dessiné et gravé le plan, le profil, et la vue entière. C'était monseigneur le comte de Servien qui avait fait bâtir cette église.

rouge, deuant la Megisserie. A Paris, de l'imprimerie de Pierre des Hayes, rue de la Harpe, à la Roze rouge. M.DC.XLIII. avec privilège.

Suite de 117 planches.

356 [1] Titre. Une femme, debout, tient une feuille sur laquelle on lit : LA/PRATIQUE/*dv* TRAIT/*à preuues/de/M. Desargues/pour la coupe/des pierres/en l'architecture*. Et au bas de la planche : *par ABosse, à Paris, en lisle du Palais, à la Rose rouge,* 1643/ *auec Priuilege du Roy.*

H. 0,143. L. 0,091.

357 [2] On lit sur une draperie posée sur une console fleurdelisée et surmontée des armes du chancelier Seguier : A/MONSEIGNEVR/SEGVIER/CHANCELIER DE FRANCE ; et au-dessous : MONSEIGNEUR, et deux lignes de texte.

H. 0,134. L. 0,087.

358 [3] Second titre. On lit au milieu d'une bordure : LA/PRATIQVE/DV TRAIT/*à preuues*/DE/M. DESARGUES/*pour la coupe/des pierres/en*/L'ARCHITECTURE/PAR/A. BOSSE/*demeurant* A PARIS *en/l'isle du Palais au coin/de la rue de Harlay,/à la Rose rouge*/M.DCXLIII./ AVEC PRIVILÈGE DU ROY.

H. 0,— . L. 0,— .

359-472 [4-117] Suite de cent quatorze planches de géométrie numérotées de 1 à 114.

473-503. La Manière Vniverselle de M. Desargves, Lyonnais, pour poser l'essiev, et placer les heures et autres choses aux cadrans av soleil, par A. Bosse, graueur en l'Isle du Palais, deuant la Megisserie, à la Roze rouge. A Paris, de l'imprimerie de Pierre des Hayes, rue de la Harpe, à la Roze rouge, M.DC.XLIII, avec privilège.

Suite de 31 planches.

473 [1] Titre. Une femme assise, les seins découverts, tient sur son genou un cadran sur lequel on lit : LA GNOMONIQUE ; et au bas de la planche : MANIÈRE VNIVERSELLE DE M. DESARGVES, *pour poser* LESSIEV/*et placer les heures et autres choses, aux* CADRANS AV SOLEIL/*par* A. BOSSE, *graueur en taille douce.* A PARIS, 1643, *avec Privilège.*

H. 0,141. L. 0,088.

474 [2] Une console surmontée des armoiries de M. de Noyers

et d'une draperie sur laquelle on lit : A MONSEIGNEUR/MONSEIGNEUR DE NOYERS/BARON DE DANGV,/CON^{er} DV ROY EN SES CONSEILS,/SECRÉTAIRE D'ESTAT/ET DES COMMANDEMENTS DE SA MA^{té}/SURINTENDANT *et ordonnateur général des bastiments/arts et manufactures de France.* On lit sur la console : MONSEIGNEVR, et au-dessous deux lignes de texte encore gravées.

H. 0,137. L. 0,088.

475 [3] Second titre. On lit au milieu d'une bordure : LA/MANIÈRE/VNIVERSELLE/DE/M. DESARGVES/*pour*/POSER/L'ESSIEV/*et placer/les heures et autres choses/aux*/CADRANS AV SOLEIL/PAR/A. BOSSE/*graueur en taille douce*/A PARIS, MDCXLIII/AVEC PRIVILÈGE DV ROY.

H. 0,134. L. 0,084.

476-503 [4-31] Suite de vingt-huit figures géométriques, numérotées de 1 à 28, expliquant les différentes manières de fixer les cadrans solaires.

504-533. Livre de petits Amours et de masques, suite de 30 pièces.

Malgré toutes les protestations de Heineken, dans son *Dictionnaire des Artistes*, tome III, p. 201, nous n'hésitons pas à attribuer la gravure de ces planches à Ab. Bosse ; nous y trouvons tout à fait sa touche habituelle.

504 [1] Deux Amours soutiennent une couronne. On lit au-dessous : DIVERSES/FIGVRES/à *l'eau forte de petits amours,/anges vollans, et enfans, propre à mettre/sur frontons, portes et autres lieux*/ENSEMBLE/*plus^{rs} sortes de* MASQVES *de l'invention de/Paul Farinate, Italien*/A Paris, chez A Bosse, graueur en taille douce, en l'ile du Palais, auec priuilège. 1644.

H. des planches de toute la suite. 0,127. L. 0,178.

505 [2] Deux Amours, les bras entrelacés, soutiennent un mascaron renversé.

506 [3] Deux Amours, dos à dos, tiennent un carquois.

507 [4] Deux Amours, enlacés dans une guirlande de feuilles et de fruits.

508 [5] Deux Amours tiennent devant eux un mascaron.

509 [6] Deux Amours, adossés contre un carquois, tirent de l'arc.

510 [7] Deux Amours se terminant en cornes d'abondance.

511 [8] Deux Amours assis sur des Dauphins.

512 [9] Deux Amours adossés l'un à l'autre; l'un d'eux est assis sur son carquois.

513 [10] Deux Amours s'embrassant.

514 [11] Un Amour, dirigé à droite, s'appuie sur une tête fantastique.

515 [12] Un Amour, dirigé à gauche, idem.

516 [13] Deux Amours adossés, jouent de la trompe.

517 [14] Un Amour, en faune, joue avec un serpent.

518 [15] Un Amour, en faune, grimpe sur une corne d'abondance remplie de fruits.

519 [16] Deux têtes destinées à servir de mascarons.

520 [17] Idem.

521 [18] Idem.

522 [19] Idem.

523 [20] Idem.

524 [21] Idem.

525 [22] Idem.

526 [23] Idem.

527 [24] Un Amour dans les airs, tenant des armoiries.

528 [25] Un Amour répandant des fleurs.

529 [26] Un Amour tenant une palme de la main droite.

530 [27] Un Amour tenant de chaque main un rameau d'olivier.

531 [28] Un Amour dans les airs tenant une banderole sur laquelle on lit : GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA.

532 [29] Un Amour tenant une palme de chaque main.

533 [30] Un Amour tenant une couronne de la main gauche.

534-552. Traicté des manière de grauer en taille douce sur l'airin, par le moyen des eaux fortes, et des vernix durs et mols. Ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la Presse, et autres choses concernant lesdits arts, par A. Bosse, graueur en taille douce. — A Paris, chez ledit Bosse, en l'isle du Palais, à la Roze rouge, devant la Megisserie. M.DC.XLV, avec privilege dv Roy.

Suite de 19 planches.

Il y a eu plusieurs éditions de cet ouvrage :

1° Celle que nous décrivons ici.

2° En 1701, sans beaucoup d'augmentations.

3° En 1745, chez Ant. Jombert. Elle est doublée et contient un certain

nombre de planches nouvelles qui ne sont pas gravées par A. Bosse.

4° En 1758.

534 [1] Titre. Une femme, assise, tient sur ses genoux une planche sur laquelle on lit : Manières de/graver a l'eau forte/*en cuivre*/par A Bosse ; et au bas de la planche : Ensemble *d'en imprimer les planches et d'en construire la presse*/a Paris, *chez led^t Bosse, en l'isle du Palais,* 1645, *auec priuilege.*

H. 0,135. L. 0,091.

535 [2] On lit sur une console : Avx/Amatevrs/de cet Art/ Messieurs. Puis deux lignes de texte gravé.

H. 0,141. L. 0,089.

536 [3] Second titre. Au milieu d'une bordure, on lit : Traité/ des manières/de graver en taille/dovce sur l'airain/*par les moyens des*/eaves fortes/*et des*/vernix dvrs et mols/ensemble *de la facon d'en*/*imprimer les planches, et d'en*/*construire la presse*/par/A Bosse *de la ville de Tour*/*graueur en taille douce.*/A Paris/m.dc.xlv/ avec/privilege dv Roy.

H. 0,132. L. 0,084.

537-552 [4-19] Suite de seize planches numérotées de 1 à 16, dans lesquelles on voit les différents outils employés pour la gravure, les divers moyens de graver et la manière d'imprimer les planches gravées.

553-712. Manière vniverselle de M. Desargves pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géométral, ensemble les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, par A. Bosse, graueur en taille douce, en l'Isle du Palais, au coin de la rue de Harlay, à la Rose Rouge deuant la megisserie. — A Paris, de l'imprimerie de Pierre Des-Hayes. m.dc.xlvii, avec privilege dv Roy.

Suite de 160 planches.

Pour que cet ouvrage soit complet, il doit se trouver à la page 60 une petite planche de géometrie, collée en forme de cul-de-lampe.

553 [1] Titre. Deux femmes, accoudées l'une sur l'autre, semblent converser; une d'elles tient une tablette sur laquelle on lit : perspectif. On lit au bas : maniere vniverselle / *de M. Desargues pour praticquer la* perspective/*par petit pied comme le* geométral/*par A. Bosse, graueur en taille douce.* a paris. 1647, *auec Priuilege.*

H. 0,145. L. 0,094.

554 [2] Michel Larcher, à mi-corps, assis, représenté de face; on lit dans l'angle gauche du haut : 1647, et au-dessous du portrait : MESSIRE MICHEL LARCHER/CON^ER DV ROY EN SES CON^SEILS / ET PRÉSIDENT EN SA CHAMBRE / DES COMTES A PARIS.

555 [3] On lit sur une console surmontée des armes de M. Larcher : A MONSEIGNEVR/MONSEIGNEVR MESSIRE/MICHEL LARCHER/ CONSEILLER DV ROY EN SES/CONSEILS ET PRESIDENT/EN SA CHAMBRE DES COMTES/A PARIS/MONSEIGNEVR.

H. 0,134. L. 0,085.

556 [4] Second titre. On lit sur le support d'un fronton : MANIÈRE/VNIVERSELLE/DE/M. DESARGUES/*pour praticquer la*/PERSPECTIVE / *par petit pied* / *comme le* / *geometral. — Par* A. BOSSE *graueur en* / *taille douce* / A PARIS 1647 auec priuilège.

H. 0,130. L. 0,085.

557-712 [5-160] Cent cinquante-six planches de figures géométriques, numérotées de 1 à 156.

Il y a eu deux éditions de cet ouvrage. La première est celle que nous venons de décrire; la seconde porte la date de M. DC. XLVIII sur le titre imprimé.

713-715. Sentimens svr la distinction des diverses manieres de peinture, dessin et graueure, et des originaux d'auec leurs copies, ensemble du choix des sujets, et des chemins pour arriuer facilement et promptement à bien pourtraire par A. Bosse, graueur en taille douce.—A Paris chez l'autheur en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Megisserie. M.DC.XLIX, avec privilege du Roy.

Suite de 3 planches.

713 [1] Titre. La peinture et la sculpture, personnifiées par deux femmes dont l'une tient une palette et l'autre s'appuie sur le fût d'une colonne, contemplent Minerve, que leur montre un génie. On lit au bas : SENTIMENS/*sur la distinction des manières de peinture* / *dessin, et graueure, et des originaux et coppies, etc.* / *Par A. Bosse graueur en taille douce,* A PARIS. 1649.

H. 0,117. L. 0,067.

714-715 [2-3] Deux planches géométriques numérotées 1, 2.

716-750. Moyen universel de pratiqver la perspective sur les tableavx ou surfaces irregulières, ensemble quelques particularitez concernant cet art, et celuy de la graueure en taille douce, par A. Bosse. — A Paris chez ledit Bosse, en l'isle du palais,

sur le quay qui regarde celuy de la Megisserie. M.DC.LIII. Avec privilege dv Roy.

Suite de 35 planches.

716 [1] Titre. Deux femmes tiennent l'une une règle, l'autre un compas et un niveau. On lit au bas de la planche : *Pour praticquer la* PERSPECTIVE *sur les surfaces irrégulières, etc.*

H. 0,147. L. 0,098.

717 [2] On lit sur une console surmontée des armes de Jabach : A MONSIEVR / MONSIEVR / EVERARD / IABACH / MONSIEVR. puis deux lignes de texte.

H. 0,142. L. 0,059.

718 [3] Second titre. On lit au milieu d'une bordure : EXPLICATION / PAR / FIGVRES ET PAR / DISCOVRS / DES / CHOSES CI DEVANT / DITES / PAR / A. BOSSE, *graueur en / taille douce* / AVEC / PRIVILEGE DV ROY / M.DC.LIII.

H. 0,131. L. 0,085.

719-750 [4-35] Suite de trente-deux planches géométriques numérotées de 1 à 32.

751-770. REPRESENTAÔN / DE DIVERSES FIGVRES / HVMAINES / *auec leurs mesures / prises / sur des antiques / qui sont de present / à* ROME. / *Recueillies et mises / en lumière / par* / A. BOSSE, *graueur en / taille douce, en l'isle du Palais à* PARIS. 1656. / AVEC PRIVILEGE DV ROY. / *Pour vingt années.* On lit ce titre dans une bordure carrée.

H. 0,073. L. 0,046.

Ce livre se compose de 6 pages de texte et 20 planches sur lesquelles sont représentés dans différentes attitudes, l'Hercule Farnèse, le Méléagre, l'Apollon du Belvedère et la Vénus de Médicis. On lit au bas de chacune de ces pièces :

751 [1] HERCVLE *qui est au palais Farneze / à Rome, mesuré en hauteur par deuant.*

752 [2] HERCVLE *de farnese, par / deuant, mesuré en largeur.*

753 [3] *Le mesme herculle veu par / le derrière / mesuré en hauteur et largeur.*

754 [4] *Costé de* L'HERCVLE / *mesuré en largeur.*

755 [5] *Deuant du* MELEAGRE, / *mesuré en hauteur.*

756 [6] LE MELEAGRE / *par deuant, mesuré en largeur.*

757 [7] *Le mesme veu par le derriere / mesuré en hauteur et largeur.*

758 [8] *Costé du méléagre / mesuré en hauteur et largeur.*

759 [9] L'APOLLON *par deuant, / mesuré en hauteur.*

760 [10] *L'Apollon par deuant / mesuré en large.*

761 [11] *Derriere de l'Apollon / mesuré en hauteur et largeur.*

762 [12] *Costé de l'Apollon, mesuré / en hauteur et largeur.*

763 [13] *La* VENUS *par le deuant, / mesurée en hauteur.*

764 [14] *La Venus par deuant, / mesurée en largeur.*

765 [15] *La Venus par derrière, / mesurée en hauteur et largeur.*

766 [16] *Costé de la Vénus, / mesuré en hauteur et largeur.*

767 [17] *Costé de la Véuus, / mesuré en largeur.*

768 [18] *De la Vénus. — De L'apollon. — Du meleagre.*

769 [19] *Figure par Essieux, perspectiue.*

770 [20] *Figure par les Essieux côme de Lapolon.*

H. 0,073. L. 0,044.

771-784. Representations geométrales de plusieurs parties de bastiments faites par les Reigles de l'Architecture Antique.

771 [1] On lit au milieu d'une bordure carrée : REPRESENTATIONS / GEOMÉTRALES / DE PLUSIEURS PARTIES DE BASTIMENTS / FAITES PAR LES REIGLES DE / L'ARCHITECTVRE ANTIQVE / *et de qui les mesures sont reduittes / en piedz poulces et lignes, afin de / s'accommoder à la maniere de mesurez la / plus en uzage parmy le commun / des ouvriers* / PAR / A. BOSSE / *La methode de faire cette reduction / se peut voir en la page / suiuante* / A PARIS *chez l'autheur en l'Isle du Palais sur le / quay vis-à-vis celuy de la megisserie.* / M.DCLIX. / AVEC PRIVILÈGE.

H. 0,301. L. 0,196.

772-784 [2-13] Douze planches de texte et de figures destinées à expliquer les règles de l'architecture annoncées par Bosse dans son titre.

H. 0,293. L. 0,194.

Il parut une autre édition de ce livre; l'adresse de Bosse a été enlevée et la date 1659 a été remplacée par 1688. Cette édition contient neuf planches de plus qui représentent, un péristyle, une fontaine, un intérieur de vestibule, et six plans de cheminées.

785-865. Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties.

785 [1] On lit dans un cartouche octogone posé sur un socle : TRAITÉ / DES MANIÈRES / DE DESSINER LES ORDRES / DE L'ARCHITECTVRE ANTIQVE / EN TOUTES LEVRS PARTIES. / *Auec plusieurs belles particularitez qui nont point / paru jusques à présent, toucha^t les bastim^ts de marque / comme / la* NATVRELLE *entre suitte des gros et menus / membres de leurs degrez ou escaliers. / Puis, / le* MOYEN *darrester par dessein et modelle / en petit, les parties d'vn édifice, en sorte / qu'estant executé en grand, il fasse l'effet / que l'on s'est proposé, / et enfin, /* LA PRATIQVE *de trouuer la place geométrale des / jours ombres et ombrages, sur les corps geométraux / par* A. BOSSE. / A PARIS *chez l'auteur en Lisle du Palais, / sur le quay vis-à-vis celuy de la / megisserie /* M.VIC.LXIIII. / AVEC PRIVILLÈGE.

H. 0,313. L. 0,201.

786 [2] Sur un peristyle où l'on voit Minerve et à ses côtés deux statues de l'Architecture au bas desquelles on lit : LA THÉORIE. — LA RAISON SVR TOVT. — LA PRATIQVE. — LE COMMODE, on voit un fronton sur lequel on lit : TRAITÉ SVR LA PRATIQVE DES ORDRES DE COLOMNES / DE L'ARCHITECTVRE NOMMÉE ANTIQVE / *par* A. BOSSE ; / puis au bas : A PARIS *chez ledit* BOSSE *en lisle du Palais, sur le quay qui regarde celuy de la Megisserie.* 1664. / *Avec privilège du Roy.*

H. 0,303. L. 0,205.

787 [3] On voit sur un fronton soutenu par deux colomnes les armes de Colbert et au-dessous sur une draperie : A / MONSEIGNEVR MESSIRE / IEAN BAPTISTE COLBERT / CHEVALIER BARON DE SEIGNELAY CON^ER ORD^RE DV ROY / EN TOVS SES CONSEILS INTENDANT DES FINANCES SVR / INTENDANT DES BASTIMENS ARTS ET MANVFACTVRES DE FRANCE /. Suit la dédicace, puis au bas on lit : *Auec priuilège pour vingt années.* / 1665.

H. 0,327. L. 0,214.

788-831 [4-48] Quarante-quatre planches numérotées de 1 à 44 sur lesquelles on voit ou des figures explicatives ou du texte gravé.

H. 0,316. L. 0,200.

832 [49] Au-dessous d'un fronton sur lequel on lit : DES ORDRES DE COLÔNES / *en l'architecture, et plusieurs aües / dependances d'icelle / par A. Bosse* / on voit une statue entourée des attributs des arts sur le piédestal de laquelle on lit : LA / REYNE / DES / ARTS.

Puis au bas : *à Paris chez ledit Bosse, en lisle du Palais, sur le quay vis-à-vis celuy de la Megisserie, avec privilège* 1664.

H. 0,313. L. 0,201.

833-865 [50-66] Dix-sept planches chiffrées A-R, représentant des figures d'architecture et un texte explicatif.

H. 0,324. L. 0,216.

Il y eut de ce volume une autre édition sans date qui parut avec quelques différences; nous allons les indiquer : on y lit d'abord sur le titre les adresses suivantes :

Chez	PIERRE AUBOUIN, PIERRE EMERY ET CHARLES CLOUSIER,	*Quai des Augustins,* *près l'Hostel de Luynes,* *à l'Écu de France et à* *la Croix d'or.*

ensuite la dédicace à Colbert ne s'y trouve plus, mais en revanche on y voit une planche supplémentaire « *Pour faire connêtre comme les deux ordres corinthiens A et B, du milieu de cette estampe, font à l'œil un effect bien different de celuy des deux autres G et H, etc.* » Enfin, dans cette seconde édition, on lit un avis qui ne se trouve pas dans l'édition de 1664. Il tient trois pages cotées S—V. En voici le titre : *Avis donné par* A. BOSSE / *à ceux qui pretendent coriger les Regles de Perspective, par / des licences et des regles de Bienscéance visionnaire.*

866-935. Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la peintvre et scvlpture, par A. Bosse, très utiles pour ceux qui desirent exceller en ces arts et autres, où il faut employer la Règle et le Compas. — A Paris, chez l'auteur, en l'Isle du Palais, sur le quay, vis-à-vis celuy de la Megisserie. M.DCLXV, avec privilège du Roy.

Suite de 70 planches.

866 [1] Titre. A droite deux femmes dont l'une tient un compas et l'autre un miroir, à gauche un génie est occupé à peindre. On lit au haut sur une draperie : LEÇONS/*données dans* L'ACADEMIE/ ROYALE *de la* PEINTVRE *et* SCVLPTVRE/*par* A. BOSSE, et au bas : A/ PARIS/*chez ledit Bosse/Isle du Palais/auec Priuilège/*1665.

H. 0,144. L. 0,094.

867 [2] On lit sur une console surmontée des armoiries de Nic. de Croismare : A/MESSIRE/NICOLAS/DE CROISMARE/CHEVALIER SEIG[r] /DE LASSON./MONSIEUR. Et deux lignes de texte.

H. 0,129. L. 0,082.

868 [3] Au milieu d'un ovale posé sur une console, on lit :

LES/PRATIQVES/PAR FIGVRES/*des choses dites cy deuant/ainsy quelles ont esté/dessignées et expliquées/dans* LACADÉMIE/ROYALLE *de la P. et S.*/par/A. BOSSE/de la *ville de* TOVRS/1665. Et sur la console : A PARIS/*chez ledit Bosse, en Lisle du Palais*/AVEC PRIVILÈGE.

H. 0,132. L. 0,087.

869-935 [4-70] Suite de soixante-sept figures géometriques numérotées de 1 à 67.

936-937. Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art. Avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bastimens, et quelques advertissemens contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts. — Par A. Bosse, à Paris, en l'Isle du Palais, sur le quay vis-à-vis celuy de la Megisserie. M.DC.LXVII. Avec Privilège du Roy.

936 [1] Un peintre agenouillé vient déposer sa palette et ses pinceaux aux pieds de la Vérité. On lit au bas : LE PEINTRE CONVERTY.

H. 0,142. L. 0,096.

937 [2] On lit sur une console : AVX CVRIEVX/DE L'ART/DE L'ARCHITECTVRE,/DE LA PEINTVRE/ET DE LA SCVLPTVRE./MESSIEURS. Et au bas deux lignes de texte.

H. 0,130. L. 0,088.

938-989. Diverses manières de dessiner et de peindre, suite de 52 planches.

Pièces anonymes.

938 [1] Minerve instruit un génie devant un brasier; dans le fond la Renommée tient deux trompettes, et on lit sur la draperie de l'une d'elles : DIFFÉRENTES/MANIÈRES/DE DESSINER/ET PEINDRE.

H. de toutes les planches, 0,142. L. 0,086.

939 [2] Chambre noire et chambre claire.

940 [3] Un artiste occupé à copier un portrait du Christ.

941 [4] }
942 [5] } Trois planches de dessin linéaire.
943 [6] }

944 [7] Un artiste broyant des couleurs.

945 [8] Un dessinateur faisant au carreau le portrait d'un seigneur.

946 [9] Un peintre peignant la Vierge et l'enfant Jésus.

947 [10] Huit yeux dans différentes positions.

948 [11] Deux oreilles, au trait et ombrées.

949 [12] Études de nez et de bouches, au trait et ombrées.

950 [13] Deux nez et deux bouches, au trait et ombrés.

951 [14] Deux études de mains.

952 [15] Bas de figure de profil, au trait et ombré.

953 [16] Six études de pieds et de mains, au trait.

954 [17] Trois études de pieds, ombrées.

955 [18] Tête de femme, de profil, au point et au trait.

956 [19] Tête de femme, de face, au point et au trait.

957 [20] Tête d'homme à barbe, de profil, au trait et ombrée.

958 [21] Deux têtes de jeune homme, de profil, au trait.

959 [22] Tête d'enfant, au trait.

960 [23] Tête de femme, de profil perdu, ombrée.

961 [24] Tête de femme, de 3/4 perdu, au trait.

962 [25] Tête de femme, de profil, au trait.

963 [26] Tête de vieillard à barbe, de profil, au trait.

964 [27] Tête de femme, de profil, au trait.

965 [28] La planche n° 959 ombrée.

966 [29] Une femme, de profil, criant, ombrée.

967 [30] La planche n° 961 ombrée.

968 [31] Tête d'homme à grande barbe, ombrée.

969 [32] Tête d'homme à barbe, de profil; elle est couronnée de lauriers.

970 [33] Tête d'homme, de 3/4, surmontée d'un casque.

971 [34] La planche du n° 964 ombrée.

972 [35] Id. du n° 963 id.

973 [36] Id. du n° 962 id.

974 [37] Une figure de dessin linéaire, au point.

975 [38]
976 [39]
977 [40]
978 [41]
979 [42]
980 [43]
Six planches anatomiques, représentant trois écorchés et trois squelettes dans différentes attitudes.

981 [44] Un porte-crayon, un couteau et différents ustensiles de dessin.

982 [45] Des rayons visuels tombant à travers un miroir sur une tête vue de profil.

983 [46] Un artiste dessinant une statue de femme nue.
984 [47] Un cône et un cylindre.
985 [48] Un camp devant des fortifications.
986 [49] Quatre figures de géométrie.
987 [50] Une armée en bataille.
988 [51] Une flotte devant un fort.
989 [52] Un paysage bordé d'une rivière.
990 Minerve guide la main d'un peintre assis devant un chevalet; un Amour tient le modèle que le peintre copie. On lit en haut de la planche dans un cartouche : La Perspective/practiqve, et au bas : a Paris, *chez Melchior Tauernier, idrographe, graueur et Imprimeur du Roy pour les cartes géographiques et autres tailles douces, demeurant en l'Isle du Palais*/et *chez François L'Anglois dit Chartres, demeurant rue St Jaques, aux colonnes d'Hercule.*

Pièce anonyme.

H. 0,202. L. 0,145.

Cette planche sert de frontispice à « La Perspective practique necessaire à tovs peintres, gravevrs, scvlptevrs, architectes, orfèvres, brodevrs, tapissiers et autres se seruant du dessein, par vn Parisien, religieux de la compagnie de Jesvs (le R. P. du Breuil). Paris, M. Tavernier et Fr. Langlois, m. dc. xlii, in-4°. »

Cet ouvrage qui se compose de trois volumes est plein de figures destinées à expliquer le texte. Quelques-unes d'entre elles ressemblent à celles de Bosse, mais nous n'osons pas affirmer qu'elles soient de lui, aussi ne les classons-nous pas dans notre Catalogue.

LETTRES INITIALES.

991 A. Un Triangle figurant l'image de la sainte Trinité.
992 A. Apollon entouré de ses attributs.
993 A. Un Amour tient deux étendards sur lesquels sont des armoiries.
994 B. Un berger et une bergère.
995 C. Le Christ couronnant une sainte.
996 C. Des Aigles et des serpents éclairés par le soleil.
997 C. Un Cerf traversant une cascade.
998 D. Un Empereur romain dans un quadrige.
H. 0,032. L. 0,030.
999 D. Le roi David.

1000 E. Le Christ appuyé sur les animaux symboliques des quatre évangelistes.

1001 E. Un Ange entouré du cordon du saint sacrement.

1002 F. Une Femme soulevant une colonne représentant la Force.

1003 F. Le Pape remettant un étendard à un roi.

1004 G. Arabesques entremêlées de petits Amours.

1005 H. Un Roi avec son sceptre dans la main droite.

1006 H. Une Sainte adorant la croix que soutiennent deux anges.

1007 I. Une Main tient une balance dans laquelle se trouvent des couronnes.

1008 I. Trois Fleurs de lis, surmontées d'un lambel.

1009 L. Un Brasier.

1010 L. Un Arbre.

1011 L. Un Lis.

1012 L. Un Pélican nourrissant ses petits.

1013 L. Un Pélican sur une montagne.

1014 L. Un Pélican sur un brasier.

1015 L. Une Sainte adorant le Seigneur.

1016 M. Trois Fleurs de lis sur une draperie, surmontées d'un lambel.

1017 M. Le Frappement du rocher.

1018 M. Le Soleil.

1019 M. Un Concert d'anges.

1020 N. Un Holocauste.

1021 N. Un Cœur enflammé par le Saint-Esprit.

1022 N. Une Ruche d'abeilles et des fleurs.

1023 N. Un Pélican.

1024 O. Dieu le Père entouré des signes du zodiaque, du soleil et de la lune.

1025 O. Un OEil rayonnant.

1026 O. Idem, planche un peu différente.

1027 P. Un Miracle du Christ.

1028 P. Saint Pierre assis.

H. 0,038. L. 0,038.

1029 P. Un Pélican.

H. 0,023. L. 0,023.

1030 Π. Les Apôtres évangélisant.

1031 Π. La Paix et la Guerre, figurées par une femme qui tient une palme et une torche.

1032 Q. Un Cavalier.

1033 R. Une Femme agenouillée devant les instruments de la Passion.

1034 S. Hercule combattant le lion de Némée.

1034bis Σ. Saint Pierre aux liens.

1035 T. Tobie et l'Ange.

1036 T. Une Tempête.

1037 T. Jésus enfant entouré de lis.

1038 V. Une Bacchanale d'amour.

1039 V. La Colombe apportant le rameau d'olivier.

Toutes les lettres initiales que nous venons de décrire et dont nous n'avons pas donné la mesure, portent 51 millimètres de largeur sur 51 millimètres de hauteur. Elles ont dû toutes faire partie de quelques livres imprimés au Louvre, mais nous n'avons pu rencontrer les ouvrages auxquels elles appartiennent.

GEORGES DUPLESSIS.

EXPOSITION DE TRÉSORS D'ART

A MANCHESTER.

(SUITE) (1).

Sur les 28 tableaux attribués à Rembrandt, il y en a, selon moi, 26 d'origine authentique. Parmi les tableaux historiques, je signale comme fort distingués : un *Noli me tangere,* de la collection de la reine; — le *Serviteur impitoyable*, de la collection du marquis de Hertford; — et un *Sermon de Jean-Baptiste*, de la collection de lord Ward; ce dernier tableau surtout me paraît accompli, dans toute l'étendue du terme. Parmi ses portraits, on distingue ceux de M. Pellicorn et de sa femme, acquis de la galerie du roi des Pays-Bas par le marquis de Hertford; celui d'une femme âgée, de la collection de lord Overstone; celui d'une jeune femme, de la collection de M. Maud;—et un tableau contenant les portraits d'un homme et d'une femme; collection de Henry T. Hope. Cependant trois portraits de Rembrandt lui-même sont encore regardés comme de vrais chefs-d'œuvre. Un des meilleurs tableaux, néanmoins, et qui mérite le plus d'intérêt, est un paysage, le plus grand que nous connaissions de lui; de la collection de lord Overstone. Un sentiment particulier de mélancolie domine dans cette belle production, qui n'est éclairée que par quelques rayons isolés de soleil, traversant un ciel couvert de sombres nuages. Le clair-obscur est d'une transparence parfaite.

De telles œuvres furent le type des vastes Vues de Philippe de Konink, duquel un paysage de premier rang fournit une comparaison intéressante avec les œuvres de Rembrandt; ce dernier a plus de profondeur de conception, plus de transparence de teintes, ainsi qu'un pinceau plus gras, plus large et plus moelleux.

Ce qu'on apprend le moins à connaître à l'Exhibition de Manchester, c'est la richesse de l'Angleterre en œuvres capitales d'ar-

(1) Voir la livraison de juillet.

tistes, tels que Gérard Dov, François Mieris l'ancien, Metsu, Terburg et Netscher; il y a de ces maîtres quelques tableaux distingués, mais qu'on ne saurait comparer à leur tableaux ornant les galeries de Dresde et du Louvre. Parmi les personnes qui possèdent le plus grand nombre de leurs œuvres, — sir Robert Peel, lord Ashburton, Henry-T. Hope, le marquis de Hertford, — ces deux derniers n'en ont envoyé aucun tableau, et les deux premiers n'ont pris aucune part à l'Exposition.

D'autres peintres sont, en revanche, représentés avec d'autant plus d'éclat. Jan Steen, le plus éminent de tous, a fourni dix œuvres choisies, et quelques-unes de ses meilleures. De Pieter de Hooge, si difficile à rencontrer, il y a quatre chefs-d'œuvre; de Gonzalès Coques trois tableaux, et de Teniers quinze, dont plusieurs méritent d'être placés au premier rang. Parmi les six tableaux de Nicolas Maes, il y en a trois remarquables par leur délicatesse dans le sentiment de la nature et par l'exquise exposition des motifs; ce sont : une *Jeune fille passant un fil dans une aiguille*, une *Femme avec un enfant, faisant de la dentelle*, et une *Servante aux écoutes*.

Adrien Van Ostade a fourni un petit nombre de peintures, mais toutes d'une qualité supérieure. On doit surtout noter les *Musiciens*, de la collection de la reine, et le *Jeu de quilles*, de la collection de M. G. Field, qui se distinguent autant par une heureuse composition, par la profondeur du clair-obscur, que par un travail fort ingénieux. On ne devrait jamais rassembler d'un peintre tel que Isaac Van Ostade quatre peintures d'une si grande dimension, comme cela s'est fait à Manchester; cependant la collection de la reine a fourni un Isaac Van Ostade qui n'est pas dénué de mérite. On y voit des voyageurs arrêtés devant une auberge.

Les peintres d'animaux forment une des parties les plus brillantes de l'Exposition. Les onze peintures de Wouwerman sont toutes fort distinguées; deux surtout frappent encore plus que les autres : un grand *Combat de cavalerie*, de la collection du comte Ellesmere, et le tableau qu'on appelle *le Coup de pistolet*, de la collection de la reine.

On a réuni de Paul Potter six tableaux, parmi lesquels les plus beaux sont le jeune *Taureau*, appartenant à M. John Walter, propriétaire principal du *Times*, et le tableau appartenant à la reine, où l'on voit une chienne poursuivant un jeune garçon qui

lui a enlevé un de ses petits. Parmi les œuvres d'Adrien Van de Velde, qui toutes sont bonnes, deux sont de grande dimension : le fameux *Départ de Jacob,* que le marquis de Hertford a acquis dans la vente du cardinal Fesch, et le *Bac avec la Sainte Famille,* de la collection de F. Perkins. De Karel Dujardin, dont les œuvres sont si rares, il y a trois de ses meilleurs tableaux, appartenant aux collections de la reine, de Thomas Baring et de Holford. Berchem, si inégal et si variable, est représenté par six peintures; il se montre à son grand avantage surtout dans une *Vue étendue* (collection de la reine), dans un *Paysage* (collection Holford), et dans un autre *Paysage* (collection d'Edmund Forster).

Dix tableaux d'Albert Cuyp, ce n'est pas beaucoup quand on pense à l'immense nombre de ses tableaux que possède l'Angleterre; je crois cependant que la France et l'Allemagne réunies sont hors d'état de rivaliser sur ce point avec l'Exposition de Manchester. Une *Vue de Nimègue* au lever du soleil, de la collection du duc de Bedford, est un véritable chef-d'œuvre pour la transparence d'une fraîche lumière et la finesse de la perspective atmosphérique; on peut dire la même chose des teintes brûlantes d'une lumière du soir dans un grand paysage de la collection de F. Perkins; un *Cheval tenu par un homme,* de la collection de la reine, est une des principales œuvres de Cuyp, à cause de ses dimensions considérables, de la force des teintes ardentes et de *l'impasto* parfait; les *Divertissements sur la glace,* près d'une vieille tour, ne le cèdent en rien aux productions que nous venons de citer.

Cependant nulle part l'Exposition n'a déployé avec plus de splendeur et d'abondance les trésors d'art renfermés en Angleterre qu'à propos des œuvres de Hobbema et de Ruysdael. Le premier, il est vrai, n'a fourni que huit tableaux, mais quatre sont de ses principaux ouvrages : d'abord le fameux tableau pour lequel lord Hatherton a refusé une offre de 5,000 liv. st.; ensuite, la brillante peinture, si pleine de lumière et de soleil, que lord Hertford vient d'acquérir, pour un prix très-élevé, de la galerie du roi des Pays-Bas; puis, l'admirable tableau de la collection de Holford; enfin celui de la collection du comte Burlington; mais jamais et nulle part on n'a réuni une pareille série de chefs-d'œuvre de Ruysdael; vingt et un tableaux exquis prouvent le beau talent de cet artiste célèbre; ceux qui représentent des contrées plates ou des

plaines basses, avec des bois et des eaux calmes et profondes, dans les grands paysages appartenant au Worcester College, d'Oxford, et à la collection de Wells, ne laissent rien à désirer. La grande *Cascade*, de la collection Denon, actuellement au marquis de Hertford, ne saurait être surpassée par aucun travail de ce genre. Parmi les vues de contrées déterminées, celle du château de Bentheim, de la collection de John Walter, est la plus belle qu'on puisse voir; les paysages d'une moindre dimension ne sont pas moins distingués, par exemple : le *Moulin*, de la collection de George Field. Parmi trois vues de mer, toutes parfaites, celle qui mérite le premier prix est une *Vue de l'Y*, près d'Amsterdam, de la collection d'Edmund Forster; un ciel couvert y est admirablement bien exécuté. Both n'est pas si dignement représenté; je signalerai de lui cependant un beau paysage (même collection).

Quoique l'Angleterre possède quantité de superbes tableaux de marine, les peintres de marine ne brillent pourtant pas autant qu'on pourrait le croire : Bakhuyzen et Van de Kapelle n'y sont représentés que d'une manière fort insuffisante. En revanche, les dix marines de Willem Van de Velde sont très-heureusement choisies, et une *Mer calme*, de la collection du marquis de Hertford, prend la première place parmi ses œuvres d'une grande dimension en ce genre. Arthur Van der Neer, connu pour ses beaux clairs de lune, nous a fourni quelques chefs-d'œuvre; surtout un beau *Coucher de soleil*, de la collection de G. Field. Il est à peine nécessaire de dire que des maîtres tels que Franz Snyders, ou Jan David de Heem, sont représentés à Manchester par des œuvres admirables.

Quant à ce qui concerne l'école espagnole, je ne pense pas qu'à l'exception de l'Espagne elle-même, on ait jamais réuni tant de productions des deux peintres principaux de ce pays, de Velasquez et de Murillo.

Sur vingt-quatre tableaux de Velasquez, vingt sont, suivant toute probabilité, parfaitement authentiques. Où pourrait-on, hors de Madrid, en rencontrer un pareil nombre? Je dois me contenter de signaler les plus excellentes productions. Vu l'extrême rareté de ses œuvres historiques, tout notre intérêt se concentre sur une *Vénus* sans vêtements et aperçue par derrière, dans laquelle ce grand peintre nous offre d'une manière admi-

rable le modèle de formes déliées et sveltes, et de teintes locales modérées. Parmi les portraits, je place au premier rang celui de l'amiral Pulido Pareja, de la collection du duc de Bedford, peinture éminente par la fermeté du caractère, une couleur énergique et animée; puis, trois différents portraits des enfants du roi Philippe IV d'Espagne (collection du marquis de Hertford), et un portrait du comte-duc d'Olivarès à cheval, de la collection de lord Elgin.

Parmi les trente œuvres attribuées à Murillo, et dont un petit nombre seulement pourraient être contestées, presque toutes sont d'un beau travail; je citerai comme plus spécialement dignes d'intérêt : une *Vierge dans une gloire,* de la collection de sir Culling Eardley; c'est sans contredit une des œuvres les plus grandioses et les plus belles au milieu de tant d'autres peintures du même genre, que cet artiste a si admirablement exécutées en teintes d'argent, tandis que le fameux tableau de la collection Soult, maintenant au Louvre, est à teintes d'or. M. Knolle de Brunswick est en ce moment occupé à le graver. Une *Adoration des bergers*, à teintes d'or, d'un travail fort soigné, un *Saint Thomas de Villanuova,* distribuant des aumônes, tableau à la fois plein de noblesse et de vérité, font tous deux partie de la collection du marquis de Hertford. Une *Vierge Marie avec l'Enfant,* de la collection de lord Overstone, se distingue par un beau sentiment et par des teintes d'or fort brillantes. Comme productions principalement dues à ses tendances positives, je note une *Fuite en Égypte*, de la collection de sir C. Eardley; une *Femme buvant,* avec son enfant sur le bras, étude pour son fameux tableau de *Moïse frappant le rocher;* de la collection de M. Stirling. Il y a encore deux portraits de lui-même, d'un beau travail (collections de lord Spencer et de M. Marshall). D'autres peintres espagnols de quelque importance, tels que Moralès, Zurbaran, Alonzo Cano, Pedro de Moya, Theotocupoli, Juan de las Roelas, etc., sont également représentés ici, mais non pas par des œuvres de premier rang.

L'école française n'est pas trop brillante à Manchester; il y a cependant quelques tableaux de ses artistes les plus célèbres, surtout de Nicolas Poussin et de Claude. Les deux œuvres les plus importantes du premier sont d'abord la *Danse des Saisons*, généralement connue par la gravure de Raphaël Morghen, et

acquise de la galerie Fesch à Rome, par le marquis de Hertford; puis, une *Bacchanale*, de la collection du comte Carlisle, peinture distinguée par des motifs fort gracieux et par la transparence des couleurs. Il y a encore, du Poussin, deux paysages du premier ordre; l'un, de la collection de lady Dunmore, *Orphée et Eurydice* mordue par un serpent, montre cette grandeur de composition qu'aucun peintre ne possède au même degré; l'autre, de la collection de lord Derby, est exécuté avec beaucoup de soin; il offre des constructions de forme antique, dessinées avec goût et élégance.

Les seize paysages de Claude sont pour la plupart très-bons, quelques-uns distingués, principalement deux œuvres de grande dimension, de la collection du comte Burlington; l'une représente *Apollon avec les Muses,* et l'autre la *Fuite en Égypte*, avec des figures de Sassoferrato, je crois. Un *Port de mer*, de la collection de la reine, a des couleurs transparentes et chaudes; un petit paysage de la collection de M. Stirling possède un charme exquis dans ses élégantes teintes d'argent.

Des autres grands artistes français on rencontre : trois excellents tableaux de Watteau, de Lancret, de Pater (collection du marquis de Hertford). En proportion de l'étonnante quantité de belles œuvres dont Gaspar Poussin a doté l'Angleterre, cet artiste n'est ici que faiblement représenté par cinq tableaux; il est vrai de dire qu'une *Vue de Tivoli,* de la collection du marquis de Hertford, et une *Vue de Campanie,* de la collection de Holford, doivent être rangées en première ligne, pour la noblesse du sentiment, la couleur et l'exécution. Peu de maîtres sont aussi bien traités que Greuze : une *Jeune fille qui présente une offrande champêtre* (collection du marquis de Hertford, antérieurement collection Fesch), une *Petite fille avec un chien* (provenant de la collection de Choiseul, et appartenant aujourd'hui à M. Edmund Forster), et deux *Petites filles jouant avec des colombes* (collections Hertford et Holford), doivent certainement être comptées parmi ses meilleures et plus belles œuvres.

Quant à ce qui regarde l'école anglaise, tout homme non prévenu se convaincra qu'à l'exception de la peinture historique, elle a produit, depuis le temps de Hogarth jusqu'à nos jours, dans toutes les branches de l'art, des œuvres fort distinguées. Hogarth se montre ici peintre fort habile en portraits et paysages.

De ses tableaux, connus de tout le monde par la gravure, l'Exposition ne renferme pas précisément les plus beaux. Le plus éminent est une scène d'après *the Beggars' Opera*, appartenant au libraire John Murray. Parmi les peintres de genre les plus remarquables des temps modernes, et dont les œuvres sont également fort répandues par la gravure, je nomme Wilkie, qui a fourni douze tableaux, entre autres deux de ses plus belles productions : *le Jour du payement des loyers* et *le Jeu de colin-maillard.* En outre, on trouve ici les deux tableaux les plus célèbres qu'il ait faits dans le genre historique : *le Pape Pie VII et Napoléon,* et *Colomb au couvent de la Rabida.* Mulready est, après Wilkie, le meilleur peintre de genre de l'école anglaise; l'Exhibition offre plusieurs de ses peintures, qui intéressent vivement par le sujet, par une humeur bouffonne, par un dessin correct, par un coloris animé et vigoureux, par une exécution très-soignée. De Leslie, excellent humoriste aussi, on ne voit ici qu'une scène du *Tristram Shandy* de Sterne : *l'oncle Toby regardant si la veuve a quelque chose dans l'œil;* tableau parfait, soit dans son exécution, soit dans la vérité de la conception.

On peut encore apprécier ici les travaux d'autres peintres de genre, tels que Frith, Webster, Goodaal, Henry Williams, qui tous sont à juste titre célèbres en Angleterre. De Stothard, le peintre anglais le plus ingénieux et le plus élégant du temps où Flaxman florissait comme premier sculpteur, il n'y a pas autant de tableaux qu'on pourrait le désirer. Cependant son bel ouvrage, *le Pélerinage à Canterbury,* d'après le poëme si connu du vieux Chaucer, donne l'idée de son talent. Parmi les trois peintres qui, de nos jours, ont traité d'une manière fort différente, il est vrai, des sujets d'histoire ou des sujets d'idylle, sir Charles Eastlake, Dyce et Herbert, le premier surtout montre à Manchester quelques-unes de ses plus belles œuvres : le *Christ qui pleure sur Jérusalem* et des *Pèlerins qui aperçoivent Rome.*

La peinture de portraits débute d'une manière fort brillante par Joshua Reynolds. On a exposé trente-huit de ses tableaux, dont plusieurs sont marqués au coin de la perfection, entre autres le charmant portrait d'une personne fort connue de son temps, de *Nelly O'Brien;* puis, sa *Vendeuse de fraises* et une *Jeune fille avec un chien,* de la collection du marquis de Hertford. L'*Écolier,* de la collection du comte Warwick, prouve que Reynolds était un

peintre accompli en ce genre; peu d'artistes sauraient rendre au même degré les manières naïves, enfantines, insouciantes, du jeune âge. Le portrait de *Lavinia, vicomtesse Althorp*, de la collection du comte Spencer, montre aussi comme Reynolds savait bien représenter les jeunes dames de l'aristocratie anglaise.

Si Reynolds se plaît habituellement dans les teintes animées, son grand rival, Gainsborough, choisit de préférence les teintes plus sobres, plus fraîches, plus argentines, comme on le voit dans trois de ses plus excellents portraits : le *Blue Boy*, de la collection du marquis de Westminster, *Mrs Graham*, et la célèbre actrice *Mrs Siddons*.

Thomas Lawrence a fourni aussi à l'Exposition quelques bons portraits; je ne nommerai que celui d'un bel enfant, *Master Lambton*, et celui de la comtesse *Wilton*. Viennent ensuite des portraits d'un grand mérite, par Grant et Watson Gordon, les deux peintres vivants les plus distingués en Angleterre et en Écosse pour ce genre de peinture. On peut de même apprendre à connaître ici les paysagistes, depuis Wilson, Turner (dans ses beaux tableaux aussi bien que dans ses égarements), Callcott, Constable, Nasmyth, jusqu'au temps de Creswick, de Linnell et de Redgrave. La peinture de marine est illustrée par de belles productions de Turner, Callcott, Collins, Stanfield et Cooke. A la tête des peintres d'animaux le célèbre Edwin Landseer brille par une grande série d'œuvres magnifiques, que la gravure a fait connaître au monde artistique; c'est sans aucun doute le plus grand maître actuel dans cette branche de peinture, et un des plus grands de toutes les autres époques. Ward et Cooper le suivent comme peintres de troupeaux. D. Roberts a donné quelques morceaux d'architecture, d'un rare mérite.

Dr. G.-F. Waagen.

(La suite au prochain numéro.)

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XV

BACHAUMONT ET BOUCHER.

Nous avons trouvé, dans les papiers de Bachaumont, une pièce très-intéressante, qui nous fait connaître les rapports d'amitié et d'art, que ce savant et fin connaisseur entretenait avec le célèbre peintre Boucher. Cette pièce, que nous empruntons à un recueil manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, coté 327 H. F., est une note rédigée par Bachaumont, à la demande de l'artiste, qui, ayant à fournir, peut-être pour les Gobelins, les dessins de dix tableaux sur la fable de Psyché, pria son ami de lui indiquer les sujets qu'il devait choisir. Bachaumont relut exprès le poëme de Lafontaine et envoya au peintre le programme des dix compositions qui devaient être reproduites en tapisseries. Nous supposons que les dessins ont été faits et que les tapisseries furent exécutées. Au reste, M. A.-L. Lacordaire, dans son excellente Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie (Paris, 1855, in-8°), nous apprend qu'une tenture, représentant *Psyché et l'Amour*, d'après Boucher, figurait parmi les travaux exécutés aux Gobelins, de 1750 à 1791.

P. L.

A monsieur Boucher de la part de monsieur de Bachaumont.

Pour l'amour de vous j'ai relu la *Psiché* de La Fontaine ; elle m'a fait un plaisir toujours nouveau. Il semble que l'Amour luy même ait donné à La Fontaine la plus belle plume de ses aîles pour écrire cette histoire ; il vous garde toutes les autres pour la dessiner. Non seulement il y a dans cette histoire de quoy faire plusieurs tableaux, mais une galerie

entière quelque longue qu'elle fut ; vous la peindriés, si j'étois Louis Quinze ; vous auriés pour cela plus d'avantage qu'aucun autre, indépendemment de vos talens : heureux Apelle qui avés une Psiché vivante chés vous, de laquelle vous pouvés faire une Venus quand il vous plaira, *et cetera, et cetera.*

Voicy les sujets que j'ai trouvé les plus propres à mettre en Tableaux. Je m'imagine que vous aurés choisi les mêmes, et cela me flatte, supposé que nous nous soyons rencontrés ; voyons par curiosité.

1er Tableau. *Psiché enlevée par les Zéphirs au milieu d'une solitude.* Quelle sera belle cette solitude, quoique affreuse ! Vous faites le paysage comme un ange. J'entends d'icy le bruit du torrent : souvenés-vous bien de tout ce que vous avés fait ché M. d'Herbais.

2e Tableau. *Psiché receue par les Nimphes à l'entrée du Palais de l'Amour.* Je ne suis pas embarrassé de l'architecture. Je sçais comme vous la faites.

3e Tableau. *La Toilette de Psiché environnée de Nimphes qui la servent.* Que de beaux vases d'or et de cristal ! Que de belles cassolettes qui fument et parfument ! Que la chambre de Psiché est belle et riche ! On voit dans le fond une partie d'alcove, sous laquelle il y a un lit en baldaquin qui fait venir l'eau à la bouche.

4e Tableau. *Psiché seule à table, servie par les Nimphes.* Le salon, le bufet et le couvert sont bien magnifiques, et bien galants ; et de la musique des anges dans des tribunes ; surtout beaucoup de fluttes *douces, douces comme tout.*

5e Tableau. Voicy à mon gré le plus difficile pour bien des raisons. *La Lampe.* Le tableau ne doit représenter qu'une grande alcove qui ne doit être éclairée que par la lampe que Psiché tient à la main ; mais les Peintres et les Poëtes sont les maitres d'embellir et d'augmenter pour le bien de la chose ; ainsi il faut supposer que la lampe de Psiché est une lampe *enchantée*, qui donne dix millions de fois plus de lumière qu'une lampe ordinaire.

6e Tableau. *Le Palais de l'Amour qui s'en va en fumée.* M. Coypel a traité ce sujet fort ingénieux : il est gravé.

7e Tableau. *Psiché chés les Bergères.* Cet endroit fourmille de beautés dans le livre de La Fontaine, page 113 ; et la suite. Il y a de quoy faire plusieurs Tableaux, on peut choisir le plus convenable.

8e Tableau. *Psiché fouettée par les Nimphes, en présence de Vénus.* Quelle croupe ! etc., etc.

9e Tableau. *Les Noces de Psiché et de l'Amour dans un Ciel*, c'est-à-dire

le festin avec tous les Dieux : ce sujet seul pourroit occuper la plus considérable partie d'une galerie, et par conséquent la plus grande pièce de tapisserie.

Dans la supposition d'une galerie on y pourroit aussi représenter la pompe funèbre de Psiché, telle qu'elle est décrite dans La Fontaine, page 32 : ce qui feroit un *dixième* tableau.

A l'égard du 9e tableau on peut le simplifier de façon qu'il pourroit faire une pièce de tapisserie. Il seroit très-aisé de trouver dans cette histoire de quoy faire une douzaine de tableaux ; je vous conseillerois d'en faire les desseins et de les faire graver, cela composerait une aimable suite qui auroit plus de débit que *le Molière*, tout aimable qu'il est.

Mais, *avant tout*, je vous exhorte à lire *Psiché*, *opéra* de Quinault, et *Psiché*, *comédie* de Molière ; cela donne toujours des idées, et ne peut que servir et profiter ; l'esprit remué échaufe la tête et anime la main, et cela ne peut que bien faire.

On peut voir aussi par *curiosité* la *Psiché de Raphaël*, gravée par Marc Antoine, à ce que je crois : elle est chés M. Crozat, et chés Messieurs Mariette. Mais ce qu'il y a de mieux à faire, c'est de lire et relire la *Psiché* de La Fontaine, et surtout bien *regarder Made. Boucher*.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

La maison Scipion. — *Les douze périls d'Enfer.* — M. Strauss, collectionneur d'objets d'art. – Manchester et Saventhem. — Le *Livre commode.* — Le Musée de Liége. — Le monument de Wellington. — Joseph Vernet. — Trouvailles. — La propriété artistique. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES : tableaux, dessins, estampes.

⁂ Outre ses volumes de Mémoires, la Société des Antiquaires de France publie un Bulletin trimestriel où sont insérés des notices nécrologiques et les procès-verbaux de ses séances. Dans le dernier Bulletin qui vient de paraître, nous trouvons, p. 99-101, cette communication faite à la Société par notre collaborateur M. A. de Montaiglon, dans la séance du 20 mai. Elle se rapporte à un sujet qui est de nature à figurer dans ce recueil :

Au-dessus de la porte de la Boulangerie générale des Hôpitaux de Paris, située dans le quartier Saint-Marcel, au coin de la rue Scipion, anciennement rue de la Barre, et de la rue du Fer-à-Moulin, le grillage qui ferme une fenêtre ovale porte en légende ces mots : *Sainte-Marthe, maison Scipion.* En effet, dès le commencement du XVIIe siècle, on avait fait un hôpital de ce nom dans l'hôtel bâti dans le dernier tiers du siècle précédent par Scipion Sardini, gentilhomme de la cour de Henri III. (Voy. Fournier, *Variétés historiques.* V, p. 221, note 2.)

Les bâtiments, remaniés à plusieurs reprises, ont maintenant perdu tout caractère, excepté le côté droit de la grande cour, remarquable par une décoration dont on ne pourrait pas, je crois, citer à Paris d'autres exemples. Cette partie du bâtiment est construite en briques et en pierres, et se compose de deux étages, un premier percé de trois fenêtres, et un rez-de-chaussée composé de six arcades larges et basses, sans moulures, avec un simple tailloir comme chapiteau sur les piliers; ces arcades devaient autrefois être toutes entièrement ouvertes. Entre les deux étages règne un bandeau de briques, dont les parties anciennes sont disposées en *opus spicatum.* Ce bandeau était bordé de moulures de pierres, maintenant abattues ; il sert de soubassement aux fenêtres du premier étage. C'est là que se trouve la décoration dont il s'agit, décoration qui consiste en de grands médaillons, de forme ronde et en terre cuite, qui sont encastrés dans des pierres. Leur dimension est un peu plus grande que nature ;

leur relief est très-fort : les têtes ne tiennent aux médaillons que par le fond.

Le premier médaillon, en commençant par la gauche, représente un guerrier, nu-tête et le corps armé d'une cuirasse squamée; le brassard est une tête de lion qui, de loin surtout, a trop d'importance ; un bout de manteau ou d'écharpe passe sur l'épaule droite; la barbe est longue et divisée en quatre grosses tresses tordues. Comme caractère, cette tête sent l'imitation de Michel-Ange, mais d'une façon sèche et trop polie.

Le second écusson, sous la première fenêtre, n'offre qu'une couronne de terre cuite, au milieu de laquelle est un écusson de pierre sans aucune armoirie, mais arrondi par le bas, ce qui est le caractère des écussons italiens. Sous une fenêtre qui s'ouvre au fond de la cour, à côté de la première arcade, et dont la sculpture ne date que du XVIIe siècle, on voit aussi deux de ces écussons également entourés d'une couronne. Ils paraissent bien être du XVIIIe siècle et avoir appartenu à la décoration primitive; mais ils sont maintenant, comme toute cette seconde façade, entièrement recouverts de peinture blanche.

A la place du troisième médaillon, on ne trouve que le creux pratiqué dans la pierre pour le recevoir ; mais ce médaillon a dû exister.

Dans le quatrième médaillon est un buste de femme, vu de face, et d'un très-grand caractère. La robe est montante et, par suite, les seins sont cachés, mais ils apparaissent sous le léger vêtement; deux grosses nattes sont ramenées entre les seins et attachées sous un fermail.

Le cinquieme médaillon offre un guerrier, dont le casque est attaché sous le cou par une mentonnière; sa belle cuirasse, ouvragée dans le goût de l'armure de Henri II, offre sur la poitrine deux riches rinceaux accostés, et séparés sous le cou par une tête d'enfant. Ce médaillon est sous une fenêtre, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que, soit ce guerrier, soit celui de la première arcade, eût été fait avec l'intention de représenter Scipion, par allusion au nom de celui qui a fait bâtir l'hôtel.

Le sixième médaillon offre un second buste de femme, d'un autre caractère que le premier. Celui-là était d'un goût plus sérieux; celui-ci, sans cesser d'être chaste, est plus jeune, plus vivant, plus mouvementé. Malheureusement, c'est, de tous ces bustes, celui qui a le plus souffert. Il est nu; une bandelette qui passe sur l'épaule gauche retient le vêtement qui tombe de l'épaule droite. Les seins sont riches et fermes, l'épaule fine et forte, la tête jeune et souriante, et les cheveux dénoués tombent sur les épaules.

Tout en reconnaissant le grand mérite de ces médaillons, exécutés avec

une liberté et une sûreté vraiment magistrales, nous ne pouvons en indiquer l'auteur. Il n'y a rien là du goût maniéré de Pilon, rien de la pure simplicité de Jean Goujon; le goût est très-sain et très-solide, mais dans le sens d'une nature opulente, quoique sans exagération. On y remarque assurément des traces du goût italien, mais rien que des traces, et il faut tenir ces médaillons pour l'œuvre d'un Français, et d'un Français de grand talent, qui les a exécutés sous le règne de Henri III. C'est tout ce qu'on en peut dire pour ne pas sortir de la vérité.

⁂ M. Vallet de Viriville nous communique la note suivante sur un précieux manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, où ce manuscrit est entré, à l'époque de la Révolution, dans l'état le plus déplorable; car il ne reste plus que quelques-unes des miniatures qui l'ornaient; les encadrements et arabesques ont été coupés, et la reliure a été arrachée. Ce manuscrit, qui devait ses peintures à un excellent artiste, est intitulé : *Les Douze périls d'Enfer*. (Théol. nº 96). Voici la note de notre savant collaborateur :

« Cet ouvrage a pour auteur Robert Blondel, historien, poëte et moraliste, né près de Valognes (Manche) vers 1390, mort vers 1460 (voir la Biographie Didot au mot *Blondel*). Robert composa cet ouvrage en 1455, étant alors précepteur de Charles duc de Berry (fils de Charles VII, encore très-jeune et placé sous la garde de sa mère, Marie d'Anjou). Robert, dans la préface de son livre, expose ces faits et dédie ce livre à la pieuse reine.

« Cet exemplaire est un des plus beaux qui subsistent (en assez grand nombre) de l'ouvrage. La bibliothèque de la rue Richelieu en possède plusieurs. Celui-ci (nº 96) a été exécuté pour une dame bibliophile, qui avait dans les veines du sang de Charles duc de Berry, du sang royal. Cette dame est Catherine de Coëtivy, fille d'Olivier de Coëtivy et de Marie de Valois. Marie de Valois était fille de Charles VII et d'Agnès Sorel. Catherine de Coëtivy, née vers 1461, épousa, en 1477, Antoine de Chourses ou de Sourches, un des capitaines du roi, et fut mariée par son oncle, Louis XI. Elle était veuve en 1484. Le chiffre des deux époux, un A (Antoine) enlacé dans un K (Katherine), se voit au frontispice de ce manuscrit, au-dessus d'une licorne. Les armes de l'un et de l'autre sont peintes sur la marge de droite dans un écu *rond*. Cet écu doit se blasonner ainsi : parti; à dextre d'argent à cinq pals de gueules, qui est de Chourses ou Sourches; à senestre, coupé; en chef fascé d'or et de sable de six pièces, qui est de Coëtivy; en pointe, d'azur à trois fleurs de lis d'or au bâton de gueules péri en bande, qui est de France, bâtard.

« Ce manuscrit paraît avoir appartenu, vers le commencement du XVIIIe siècle, au président d'Aigrefeuille, savant bibliophile de Montpellier. Montfaucon, dans les *Monuments de la Monarchie française*, 1731, tome III, planche LX, figures 1, 2 et 3, a reproduit en gravure trois miniatures qu'il dit tirées des *Douze périls d'Enfer*, d'après un manuscrit appartenant à M. d'Aigrefeuille. Ces trois gravures concordent très-exactement avec trois miniatures qui se trouvent dans le manuscrit 96 aux feuillets 1, 4 et 94.

« Montfaucon donne à tort ces monuments comme étant relatifs à Charles VII et à Marie d'Aujou. Des faits ci-dessus exposés, il résulte que ce manuscrit fut peint de 1477 à 1484; car on sait, par d'autres manuscrits, que Catherine, devenue veuve, porta l'écu en *losange*, tandis qu'il est *rond* dans le manuscrit 96. Le roi et la jeune reine représentés seraient donc Louis XI et Charlotte de Savoie. Mais parmi toutes ces figures je n'en vois qu'une seule qui me paraisse pouvoir mériter le titre de portrait : c'est la figure de l'auteur, Robert Blondel (fº 1), offrant son livre à la reine. Cette miniature est une répétition d'une miniature antérieure, de même que le texte est une transcription rajeunie du texte primitif.

« On peut consulter pour plus ample information sur ce sujet : Paulin Pâris, *les Manuscrits français*, etc. t. IV. p. 164; Notice sur Robert Blondel dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XIX, p. 161 et suiv.; *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 4e série, t. II, p. 474 et suiv.; juillet 1856. »

On peut supposer que ce manuscrit était déjà mutilé à l'époque où Montfaucon fit graver trois des miniatures qu'on y avait laissées et qui subsistent encore.

⁂ Un spirituel feuilleton de M. Fiorentino nous donne des détails intéressants sur plusieurs objets d'art que possède le célèbre compositeur Strauss.

« La vocation véritable, le goût, la passion de Strauss, ce sont les curiosités, les objets d'art, les émaux, les poteries, les vieux meubles, les vieux tableaux, tout ce qui est précieux, rare, introuvable. Quelques jours avant son départ pour Vichy, il rentre avec un trésor, une merveille soigneusement enveloppée. Il la découvre à un ami avec toutes sortes de précautions; puis, quand il pense que l'ami a suffisamment admiré, il lui dit d'un air triomphant :

« — Eh bien, combien crois-tu que j'ai payé ce trésor?

« C'était un pot de terre, fort simple et fort commun en apparence.

« L'ami jugeait bien, dans son idée, que cela pouvait valoir quarante sous; mais, pour ne pas humilier un homme qui paraissait ravi de sa trouvaille, il fit un effort d'imagination et répondit tout haut :

« — Eh bien ! je l'estime cinq cents francs !

« — Je l'ai payé quinze mille francs, dit Strauss, et il vaut le double !

« L'ami devint pâle; il crut que cet excellent artiste avait perdu la raison.

« Cependant Strauss n'avait fait preuve, dans toute cette affaire, que d'une rare sagacité, d'une connaissance parfaite et d'un grand courage. Il avait osé donner un prix qui eût fait reculer bien des gouvernements. Ce simple pot de terre était une aiguière de la *faïence de Henri II*, dont il n'y a au monde que trente-deux échantillons connus, et ce qui ajoute encore à la rareté de cette aiguière, c'est que les armes des Montmorency-Laval y sont incrustées sur le couvercle. Dès qu'on apprit qu'il était en possession de cette pièce admirable, tous les marchands, tous les amateurs, tous les antiquaires eurent envie de la lui enlever. M. A. de Rothschild s'étant montré le plus pressant, Strauss la lui a cédée pour vingt mille francs. Il n'est donc pas si fou que son ami le croyait.

« Il s'est aussi défait, ces jours derniers, d'un merveilleux triptyque de Pierre Raymond, représentant la Prise de voile de Louise de Bourbon, l'un des plus beaux émaux de Limoges et des mieux conservés qu'on ait jamais vus. Mais je crois qu'il sera bien difficile de lui arracher le plat du même auteur, qu'il conserve précieusement dans une boîte revêtue de peau de chagrin, et fermée à clef. De nombreux pèlerins vont visiter cette relique; mais l'heureux possesseur ne la montre qu'à ceux qui sont dignes de l'apprécier et de la comprendre. On ne va plus ni à l'Ardoisière, ni à la Montagne-Verte; on va voir le plat de Strauss.

« C'est un plat du plus grand modèle et d'une conservation prodigieuse. Il est signé Pierre Raymond et daté de 1570. Rarement ce maître a été mieux inspiré et a eu la main plus heureuse. Il y a là une quantité de figures en grisaille, avec les chairs colorées, et des fonds d'or, d'une pureté de dessin, d'un éclat d'émail que l'auteur n'a jamais poussés à un tel degré de perfection. C'est tout l'Ancien et le Nouveau Testament : la Création de l'homme ; Adam et Ève dans le paradis terrestre, avec les figures symboliques de la Mort et du Péché; Moïse donnant la loi au peuple d'Israël ; l'Adoration du veau d'or, le Baptême de saint Jean, la Passion, le Calvaire, la Résurrection, et, enfin, la Jérusalem céleste et Dieu le père dans sa gloire. Au-dessous des principaux personnages sont des cartouches contenant des légendes, dans une orthographe d'une naïveté primi-

tive : *Lôme* ou bien *nostre victière* pour victoire, ou bien *nostre inosance*. Mais on ne peut en demander davantage à un artiste qui ne savait même pas écrire son nom. Au milieu est un bas-relief en or repoussé, qui représente la Cène, et tout à l'entour une frise admirable, d'après Raphaël. Le revers n'est pas moins orné, ni moins bien conservé. Ce sont des mascarons, des arabesques, des feuillages, des enroulements, d'une fantaisie et d'une grâce adorables, et, dans le creux qui répond au bas-relief du milieu, le portrait d'un empereur. A force de séductions, de promesses, d'offres magnifiques, on finira peut-être par vaincre la résistance acharnée, farouche, presque menaçante, qu'oppose Strauss à tous ceux qui font mine de vouloir lui acheter son plat. On lui donnera vingt fois son pesant d'or, et, ce jour-là, ceux qui ne connaissent point les antiquaires seront tentés de le féliciter de l'heureux marché qu'il aura fait ; mais Strauss sera tout triste, et ne pourra se consoler de ce grand malheur, de la perte irréparable de son plat, qu'en écrivant quelque jolie polka, ou en dirigeant son orchestre. »

⁂ Un de nos collaborateurs, M. W. Burger, a publié dans *le Siècle*, sur l'Exhibition de Manchester, des articles qui vont paraître, à la librairie de madame veuve Renouard, en un volume augmenté et annoté. Dans un des chapitres consacrés à l'école flamande, M. W. Burger soulève une discussion assez curieuse sur un tableau de Rubens et un tableau de Van Dyck, tous les deux très-célèbres, et représentant le même sujet : *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*.

Nous laissons parler M. W. Burger :

« Le plus important et aussi le plus beau des grands Rubens de Manchester est le *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (nº 526 du catalogue de M. Van Hasselt, et 822 du catalogue de Smith), toile de huit pieds quatre pouces de haut sur sept pieds dix pouces de large (mesure anglaise). Ce chef-d'œuvre, gravé par T. Chambers et par C. Galle, décrit par Jameson, Waagen et autres, appartient à la reine (collection de Windsor Castle). Il vient d'Espagne et fut exposé à la British Institution en 1822.

« Sur son fier cheval blanc pommelé, arrêté de profil à gauche, saint Martin se retourne, le buste de face, et il va couper avec son épée un pan de son manteau. Il porte une toque vénitienne à plumes grises, une casaque de velours et des bottes molles. Deux mendiants, presque nus, se traînent aux pieds de son cheval : l'un, affaissé sur les genoux et relevant, avec une expression hideuse, sa tête ceinte d'un vieux linge ;

Rubens ne s'est pas gêné pour copier cette figure du perclus, que saint Pierre et saint Jean guérissent à la porte du temple, dans un des cartons de Raphaël à Hampton Court ; — l'autre, vu de dos, presque à la renverse, a ses jambes allongées entre les jambes du cheval.

« A droite de ce beau groupe monumental, car il a quelque chose d'une statue équestre avec des accompagnements, une grande pauvresse, debout et de profil, cheveux épars, allonge la main droite. Sur le bras gauche, elle tient un gros enfant tout nu ; un autre enfant s'accroche à sa robe. Une tête de chien s'avance à ce bord intérieur du cadre, au premier plan.

« A gauche, dans l'ombre vigoureuse de grands arbres, un homme sur un cheval brun-rouge, très-foncé. On dit que la tête de ce compagnon de saint Martin est le portrait de Rubens. Elle lui ressemble un peu, en effet.

« Toutes ces figures sont au moins de grandeur naturelle. Le cheval blanc est un des plus magnifiques qu'ait peints Rubens qui peignait si bien les animaux. Les tons de chair des mendiants nus, le riche costume de saint Martin, le fond de ciel clair à droite, contrastant avec les ombres qui enveloppent le cavalier au cheval roux, tout est d'un luxe de couleur inimaginable. Je ne trouve qu'un défaut à cette noble peinture : la figure du saint Martin paraît trop courte sur son cheval, le raccourci des cuisses et du buste, un peu déjeté en arrière, manquant de quelques demi-teintes qui les modèlent juste à leur plan. Cela seul ôte de l'élégance et de l'élan à cette composition si magistrale.

« Le célèbre et charmant tableau de Van Dyck, dans l'église de Saventhem, près Bruxelles, est la reproduction exacte du tableau de Rubens, si ce n'est que Van Dyck a supprimé sur la gauche la pauvresse avec ses enfants, et qu'il a adopté une proportion de figures un peu au-dessous de la grandeur naturelle. Tout y est pareil, non-seulement de tournure et d'expression, mais les ajustements et la couleur des draperies ; bien plus, on y remarque même l'imperfection du raccourci dans la figure du saint Martin, qui semble aussi trop courte.

« Il est singulier et inexplicable que les biographes et critiques aient toujours signalé ce *Saint Martin* de Saventhem comme une œuvre absolument originale de Van Dyck, et que même quelques-uns se soient plu à en décrire les différences caractérisques d'avec le style de Rubens (1).

(1) On lit dans la savante *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, par M. Alfred Michiels (Bruxelles, 1848, t. IV, p. 315) :

« Dans ses moments de *voluptueuse langueur* (à Saventhem), notre artiste (Van

« On a bâti sur ce tableau un des épisodes les plus poétiques de la vie de Van Dyck, lorsque le jeune peintre, âgé de vingt et un ans, s'est arrêté, dit-on, à Saventhem, à sept ou huit lieues d'Anvers, et y fut retenu par l'amour. C'est alors qu'il aurait fait le *Saint Martin*, où il se serait représenté lui-même sur le beau cheval blanc que lui avait donné Rubens.

« Il se peut que le cheval du saint Martin de Rubens soit celui qu'il donna à Van Dyck, mais la tête du saint n'est point le portrait de Van Dyck tel que le font connaître les divers portraits qu'on a de sa jeunesse. Il se peut que Van Dyck ait embrassé, en passant à Saventhem, une maîtresse qu'il avait là ; mais, puisque, parti d'Anvers le 3 octobre 1621, il arriva en novembre à Gênes, il n'a pas, « durant plusieurs mois, oublié la gloire dans les bras d'Anna Van Ophem, » ainsi que l'a écrit un savant critique de la *Revue des Deux-Mondes*. On ne voyageait pas très-vite en ce temps-là, même sur un cheval blanc. Il se peut enfin que Van Dyck, en souvenir de la femme qu'il avait aimée, ait donné à Saventhem le *Saint Martin* et une *Généalogie de la Vierge*, qui a disparu au cours des invasions françaises; cependant M. Wauters, dans son *Histoire des environs de Bruxelles*, cite une tradition d'après laquelle le *Saint Martin* aurait été *payé* 200 florins (1).

Dyck) reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé deux peintures pour l'église de Saventhem, et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le premier tableau montra aux paysans charmés une *Sainte Famille*. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine... Le second morceau existe encore : il figure saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante! *Le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens*. Il procède *directement* du XVI[e] siècle. On y admire la fine couleur, les *lignes arrêtées* de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. *L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois*. Comme chez Raphaël, *la timidité du Pérugin* s'unit à une science plus grande ; on retrouve dans ce tableau la charmante et *naïve modération* de Hemling, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. Saint Martin est *assis* sur un beau cheval blanc... L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise ; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes, etc. »

(1) « L'œuvre de Van Dyck, après deux siècles, subsiste encore dans toute sa fraîcheur. D'après ce que m'a assuré M. Wydemans père, qui a été notaire et bourgmestre à Saventhem, elle n'aurait été payée que 200 florins. On en voyait encore, il y a une dizaine d'années, dans une habitation particulière, une *esquisse* qui a disparu. » (Alphonse Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, livre VIII, chap. III.)

Si le *Saint Martin* de Van Dyck a été payé 200 florins, ce n'est donc pas un cadeau du peintre, à la sollicitation de sa maîtresse. Peut-être, comme on lui de-

« Assurément il est triste de saccager ainsi une gracieuse anecdote; mais ce qu'il y a de sûr, c'est que l'invention du *Saint Martin* appartient à Rubens, et que le tableau de Saventhem ne saurait être même une simple réminiscence du maître; c'est une copie libre, faite, il est vrai, avec le génie de Van Dyck, d'après l'original, qui devait être alors à Anvers, et qui est aujourd'hui à Manchester (1). »

mandait un tableau, vendit-il celui-là qu'il avait peint avant son départ d'Anvers, d'après l'original de son maître. Il se pourrait même encore qu'il l'eût peint à Saventhem, d'après une petite copie faite précédemment. Car j'ai aussi recueilli à Saventhem cette tradition de l'*esquisse* dont parle M. Wauters, et qu'on y aurait vue, il y a quelques années. Mais qu'est donc devenue cette précieuse esquisse cependant? Si ce petit Van Dyck eût été à Saventhem, *il y a une dizaine d'années*, il se retrouverait quelque part; le propriétaire d'alors n'eût pas manqué de le vendre cher. Un Van Dyck ne s'égare pas comme cela.

Il n'y a sorte de contes qu'on ne débite à Saventhem sur l'épisode du séjour de Van Dyck dans ce fameux village. Un estaminet, voisin de l'église, a pour enseigne une petite image du *Saint Martin*, et l'on raconte que c'est précisément dans ce cabaret que logea Van Dyck; qu'on y voyait encore tout récemment de ses peintures sur les murailles, etc. Je tiens ces informations *sérieuses* de la vieille cabaretière, qui prétend que ses ancêtres, de *mère* en fille, ont toujours occupé l'établissement depuis l'époque de Van Dyck, et qui laisse même entendre qu'elle serait du sang de l'illustre artiste. Car, suivant une des versions villageoises, ce fut la fille du cabaret qui entretint les *voluptueuses langueurs* de Van Dyck à Saventhem! et non point la noble gardeuse des chiens d'Isabelle. Chacun peut se mettre au courant de ces belles histoires, en buvant un verre de bière à l'estaminet de Saint Martin.

(1) Voici qui est plus fort : le hardi critique, qui, dans *le Précurseur* d'Anvers, rend compte de l'Exhibition de Manchester, sans avoir quitté Bruxelles, avance que le *Saint Martin* de Manchester est de Van Dyck, ou une copie du Van Dyck de Saventhem!

« Le *Saint Martin donnant la moitié de son manteau à un mendiant* appartient à la peinture d'histoire. La toile fait partie du Musée de Windsor; elle a été prêtée par la reine. Je ne serai pas le premier qui aurai dit, sans doute, que *ce tableau est de Van Dyck et non pas de Rubens*. C'est, en effet, à peu de chose près, *une copie du tableau de Saventhem;* il n'est pas vraisemblable *que Rubens ait copié Van Dyck*, et comme *on sait fort bien dans quelles conditions fut peint le Saint Martin de Saventhem*, il n'est pas plus admissible que Van Dyck ait fait là une copie de son maître. »

Quelles bouffonneries! Le grand tableau de Windsor, haut de 8 pieds 4 pouces et large de 7 pieds 10 pouces, avec des figures plus grandes que nature, et trois personnages de plus, serait une copie du petit tableau de Saventhem! A moins que ce Rubens, incontesté jusqu'ici, et gravé comme Rubens par de célèbres graveurs, ne soit un Van Dyck, une répétition du véritable original, inventé, comme « on le sait fort bien, pour la belle Anna!

⁂ Nous ne pensons pas qu'on ait encore extrait du *livre commode* d'Abraham du Pradel, qui a été si souvent cité dans ces derniers temps, quelques détails curieux pour l'histoire des arts au XVIIe siècle. Ce volume rare est intitulé : *Les adresses de la ville de Paris avec le tresor des almanachs, livre commode en tous lieux, en tous temps et en toutes conditions* (Paris, Ve Denis Nion, 1691, in-8°). L'auteur, qui s'intitule *astrologue lyonnois*, se connaît sans doute un peu mieux en astres qu'en tableaux.

« Chapitre XVI. *Des ouvrages de sculture, peinture et dorure.*

Le pied cube de marbre noir vaut sept livres.

De marbre jaspé, quinze livres.

Mais quand un bloc de marbre est de douze pieds et au-dessus, le pied cube se paye depuis dix-huit jusqu'à vingt-cinq livres.

Le pied de chambranle d'ornement en bois vaut trois livres, à ornemens moyens quatre livres, à ornemens riches six livres.

Une figure de pierre de Saint-Leu, grande comme nature, vaut soixante et quinze livres.

De dix pieds de haut, trois cens livres, même sans la mettre en place.

Les trophées de six pieds de haut et de huit à neuf pieds de large, aussi de pierre de Saint-Leu, travaillez sur place, ayant cinq pieds de large, vingt-deux livres.

Les consolles de cinq pieds de haut, aux mêmes conditions, sept livres dix sols.

Les masques façonnez sur les clefs des portes d'entrée, en même pierre, trente livres.

Les chapiteaux doriques et composites de cinq pieds de face, façonnez sur les pilastres en place, de même pierre, quarante-cinq livres.

Les bas-reliefs de platre placez en cheminées, bien finis et de moyenne grandeur, huit livres.

Le pied courant d'ornement en platre, deux livres.

Un buste en platre, grand comme nature, six livres.

Une figure de ronde bosse, même matière et même grandeur, pour poser sur un pied d'estal, trente-six livres.

L'or sculpté couvert vaut, le pied carré, deux livres cinq sols, l'or bruni deux livres dix sols, l'or bruni sculpté trois livres quinze sols, l'or breselé trois livres, l'or repassé uni deux livres, l'or repassé sculpté deux livres dix sols, l'or uni à découvert deux livres cinq sols, l'or sculpté à découvert deux livres quinze sols, la mosaïque trois livres.

L'impression en huile de jaune, de couleur de bois de luth, à deux

couches, quatre livres quinze sols la travée ayant six toises de superficie qui montent à deux cens seize pieds. »

La suite concerne exclusivement la peinture en bâtiments.

Voici maintenant le chapitre XI. *Du Commerce des curiositéz.*

« Les marchands vendeurs et troqueurs de curiositez et de bijouteries sont les sieurs d'Hotel, à l'entrée du quay de la Megisserie.

Famagny, à la descente de la Samaritaine.

Quenel, rue des Bourdonnois.

Mallafere et Varenne, quay de l'Horloge.

La Fraynaye et Laigu, près les Peres de l'Oratoire, rue Saint-Honoré.

Et Raclot, rue du Harlay.

Ces marchands vendent des porcelaines, des meubles de la Chine et des terres cizelées en détail, mais on en trouve en gros chez M. de Cauroy, à la Vie d'Anvers, rue Briboucher.

Ils vendent pareillement des coquillages, mais le sieur Quenel est celuy d'entre eux qui s'y attache le plus.

Le père Hubin, emailleur, rue Saint-Martin, devant la rue aux Ours, fait et vend des baromettres, des thermomettres et des hidromettres, d'une propreté particuliere.

Le sieur Do, aussi emailleur, rue de Harlay, quartier du Palais, en vend de plus simples et à meilleur marché.

Le sieur Pouilly, faiseur d'instrumens mathématiques, rue Dauphine, vend un calandrier de cabinet propre et curieux.

On trouve des estampes de toutes sortes chez le portier de l'Academie des Peintres, rue de Richelieu.

M. Vercelin, rue Saint-Martin, au Porcelet d'or, a de très-beaux tableaux et M. son fils peint très-bien en pastel et en mignature.

Le sieur Le Brun, qui fait de beaux portraits en email, demeure rue neuve des Petits Champs.

M. l'abbé du Plessis, près le Puits d'Amour, le sieur Dalancon, rue Chapon, et le sieur Paris, près la Jussienne, se plaisent à troquer des tableaux.

Les sieurs Langlois pere et fils, demeurant au Fauxbourg Saint-Antoine, imitent fort bien le meuble de la Chine.

Le sieur Paty, même fauxbourg, près l'enseigne du Tambour, fait de moindres ouvrages façon de la Chine.

Le sieur des Essarts, au haut des fossez de Condé, imite le chinage en creux et en relief.

Le sieur Taboureux, demeurant au milieu du quay de la Megisserie, imite fort bien les coffres et ferrures d'Angleterre. »

Nous emprunterons, à ce précieux recueil de documents, d'autres extraits relatifs aux arts et aux artistes.

⁂ Le musée de la province de Liége a été ouvert tout récemment. Il se compose de plusieurs salles, les unes au rez-de-chaussée, les autres à l'étage supérieur.

En bas, on remarque plusieurs pierres monumentales, notamment une fort belle cheminée qui a appartenu à Érard de la Marck, et qui provient de l'abbaye de Saint-Laurent; plusieurs fragments d'une espèce de corniche en pierre, qui avait servi à l'entrée de Saint-Lambert, du côté de la petite tour; de plus, un admirable bas-relief en marbre blanc, avec les armoiries de la famille de Montmorency de Modave; enfin, un autel votif, tiré de Virton, et une corniche représentant un guerrier gaulois. Au delà est la chapelle provisoire, consacrée au dépôt des dépouilles mortelles de Laruelle.

Les chambres en haut sont au nombre de trois. — La première est décorée de deux tableaux : l'un, don du président de l'Institut, représente, par d'ingénieux emblèmes, l'inauguration de deux bourgmestres de la cité. L'autre tableau est un très-beau portrait, en pied, du prince de Velbruck. Il provient, dit-on, du vieux palais de Liége. Dans des armoires vitrées, on voit les produits des fouilles faites à Momalle, à Juslenville, etc. Des armoires fermées contiennent des médailles et des livres, etc. Les deux autres pièces sont plus curieuses : l'une est remplie de vieilles armes et l'autre est ornée de riches bahuts.

⁂ Le 20 juillet a été ouverte à Londres l'exposition des projets d'un monument à élever à la mémoire du duc de Wellington dans la cathédrale de Saint-Paul. Un grand nombre de personnes ont visité Westminster Hall, pour y voir la riche et belle collection d'art fournie par les plus éminents sculpteurs d'Angleterre, d'Irlande, d'Écosse, de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Autriche, d'Espagne, de Portugal, de Grèce et d'Amérique. Les noms des sculpteurs ne sont pas encore connus, mais chacun a sa devise spéciale. En entrant dans Westminster Hall, le coup d'œil est admirable; 84 modèles de monuments ont été envoyés : l'un des plus remarquables est celui qui a pour devise : *Integrita*. Pour donner une idée de ce qu'est cette exposition, il suffira de dire que la plupart des artistes qui concourent ont évalué les modèles seuls à 25,000 liv. st.

⁂ Le 29 juin a eu lieu à Christiania l'ouverture de la première exposition des beaux-arts de Scandinavie. Cette exposition compte 184 numéros, dont 105 de Norvége, 43 de Suède et 36 de Danemark. La plus grande partie des œuvres d'art sont des tableaux.

⁂ Une exposition de peinture, sculpture, gravure et autres objets d'art, s'ouvrira à Saint-Étienne, avant le 10 septembre. La Société des Amis des Arts de Saint-Étienne se charge des frais de transport, aller et retour, et du remballage des ouvrages reçus par le jury.

⁂ On vient de découvrir à La Rochelle une œuvre complète et magnifique, due au pinceau de Joseph Vernet. Cette trouvaille se compose de cinq panneaux, dont un seul ne mesure pas moins de six mètres de longueur sur deux mètres de hauteur. Tout porte à croire que ces tableaux ont été exécutés pendant le long séjour que fit Joseph Vernet à La Rochelle, alors qu'il voyageait pour peindre les Vues des ports de France.

La composition principale représente la *Tempête*, dont on voit au musée de La Haye (nº 204) la pensée première. Seulement, l'œuvre récemment découverte à La Rochelle est plus dramatique, si c'est possible, en ce qu'elle comporte, sur les premiers plans, des détails qui manquent au tableau possédé par la Hollande.

Les quatre autres panneaux, d'une dimension moins considérable, représentent : 1º l'*Éruption du Vésuve*, effet de nuit; 2º un *Clair de lune;* 3º un *Effet de soleil levant;* 4º un *Effet de soleil couchant.* Ces compositions, très-bien conservées, et dans lesquelles J. Vernet semble s'être surpassé lui-même, sont toutes remarquables par leur caractère harmonieux et grandiose.

En apprenant cette précieuse découverte, M. de Nieuwerkerke, directeur général des musées, s'est empressé d'autoriser l'envoi au Louvre des tableaux trouvés. Après examen, M. le conservateur de la peinture n'a pas hésité à attribuer, sans contestation possible, à Joseph Vernet l'œuvre si heureusement sauvée de l'oubli et, sans aucun doute, d'une destruction inévitable.

⁂ On écrit de Florence : « La découverte d'un véritable tableau de Raphaël est un événement qui intéresse non-seulement les artistes, mais les personnes de goût, de tous les pays. Les plus hautes autorités artistiques de l'Italie viennent de déclarer qu'un tableau appartenant à un gentleman anglais résidant à Florence, M. Walter Kennedy Laurie, et

représentant *la Madonna di Loreto*, était dû au pinceau de Raphaël. Par suite de cette déclaration, des instances ont été faites auprès de M. Laurie, par le cardinal Antonelli, pour l'engager à céder le tableau au gouvernement romain; mais M. Laurie a préféré le conserver dans sa famille, et l'a rapporté à Florence. »

On sait qu'il existe déjà quelques douzaines d'exemplaires de cette *Vierge de Lorette*, dont trois ou quatre *répétitions*, assez belles, se disputent la qualité de peinture originale. Nous enregistrons celle-ci. Quand nous serons à cent, nous ferons une croix.

⁂ Suivant quelques journaux de Bordeaux, un tableau placé dans la grande nef de la cathédrale vient d'être reconnu comme étant une œuvre d'Annibal Carrache. Cette toile, que des montagnes de chaises entassées contre un pilier empêchaient de voir, ayant été transportée dans l'atelier d'un artiste bordelais, on y aurait lu la signature d'Annibal Carrache, et la date 1598. Annibal avait alors trente-huit ans, et il était dans toute sa force.

⁂ M. Émile Chatrousse a été chargé, par la ville de Paris, de l'exécution en marbre de sa statue *la Résignation*, dont le modèle en plâtre a figuré à l'Exposition universelle de 1855. Cet ouvrage est destiné à la chapelle des Ames du purgatoire de l'église Saint-Sulpice.

⁂ Les deux grands littérateurs que la France vient de perdre récemment tenaient tous deux, par certains de leurs travaux, aux beaux-arts proprement dits. Béranger, outre qu'il fut attaché en 1807 aux *Annales du Musée*, a fait, étant jeune, de la critique d'art dans quelques journaux. C'est là, sur les premiers temps de sa vie, une particularité très-peu connue. Eugène Sue, au début de sa carrière de romancier a été peintre et dessinateur, en même temps qu'homme de lettres. Il a fait des tableaux à l'huile, des aquarelles, peut-être des eaux-fortes, et plusieurs dessins pour les illustrations des romans de Balzac, au commencement du règne de Louis-Philippe. Balzac, déjà célèbre, ne soupçonnait pas alors, sans doute, que son jeune dessinateur obtiendrait, plus tard, de prodigieux succès littéraires.

Il serait bien curieux aujourd'hui de retrouver les articles de critique écrits par Béranger et les tableaux peints par Eugène Sue.

⁂ Les arts viennent de faire une perte douloureuse. M. Lassus,

architecte de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, vient de mourir à Vichy, à la suite d'une courte maladie. Son corps a été ramené à Paris, et ses obsèques ont eu lieu à Notre-Dame. De nombreux amis assistaient à son convoi ; leurs regrets s'adressaient autant à l'homme qu'à l'artiste. M. Lassus était un de nos collaborateurs ; la Revue lui consacrera prochainement un article nécrologique.

⁂ Un peintre qui comptait quelques succès et avait obtenu de nombreuses médailles dans nos expositions, M. J.-B. Guignet, vient de mourir à Viriville, village du département de l'Isère.

Ventes publiques. — On sait le grand renom que la collection de M. le comte Thibaudeau avait parmi les amateurs : cette réputation n'avait point été acquise *de visu*, mais elle était le résultat des éloges qu'en faisaient les marchands. La vente des tableaux de cette collection avait singulièrement affaibli ce grand renom : au lieu de pièces capitales, qu'on s'attendait à y trouver, on n'avait vu que des choses très-ordinaires. On espérait alors que la vente des dessins et des estampes montrerait sinon des merveilles, on avait appris à douter, au moins de belles choses ; mais le désappointement des curieux a été plus grand encore. Malheureusement pour les héritiers, ce désappointement s'est traduit en chiffres.

M. Thibaudeau avait dépensé de grandes sommes pour sa collection ; M. Le Blanc, qui a dirigé la vente des dessins et des estampes, dit, dans l'avertissement qui est en tête du catalogue des dessins, qu'il a eu sous les yeux des notes et des reçus authentiques desquels il résulte que la collection de dessins, seule, avait coûté à son propriétaire plus de cent cinquante mille francs ; or, la vente de ces dessins n'a pas atteint 30,000 fr. ; sur 831 articles, 550 ont été vendus au-dessous de 10 fr. C'est une perte de 80 pour cent, au moment où toutes les collections un peu anciennes ont triplé de valeur.

Il y a donc ici une nouvelle confirmation d'une vérité bien connue : c'est qu'on pourra toujours, en dépensant beaucoup d'argent, réunir en peu de temps une foule de pièces médiocres : il suffit pour cela d'épuiser les cartons des marchands ; mais qu'il est très-difficile, même en n'épargnant rien, de former en quelques années une collection nombreuse de belles choses. Le temps, le goût et les connaissances acquises sont des éléments beaucoup plus nécessaires à la formation d'une collection, qu'une bourse bien garnie.

A la vente des dessins, deux pièces seulement ont atteint des prix

exceptionnels, ce sont deux dessins d'*Ostade :* l'un, le Bal flamand, composition de vingt-sept figures, à la plume et lavé à l'aquarelle, signé et daté de 1673, a été vendu 2,355 fr.; il venait de la collection W. Esdaile; — l'autre, représentant un Intérieur flamand, composition de quatorze personnes, aussi à la plume et lavé à l'aquarelle, signé et daté de 1680 (Ostade avait 70 ans!) a été vendu 1,316 fr. C'étaient les perles de la collection.

Voici les prix de quelques autres pièces.

École italienne. *Léonard de Vinci :* La Mort combattant contre des cavaliers, dessin à la plume, sur papier bleu; vendu 410 fr. — *Titien :* Saint Jerôme dans un paysage, dessin à la plume, sur papier bleu; 220 fr. — *B. Peruzzi :* sujet tiré de l'histoire d'*Androclès*, dessin à la plume, lavé de bistre; 122 fr. — *P. Buonaccorsi :* Entrée du cheval dans les murs de Troie, dessin au bistre, rehaussé de blanc; 275 fr. — *Parmesan :* 42 dessins, ensemble vendus 2,463 fr.; on remarquait parmi ces dessins une feuille d'études à la plume et au bistre, venant de la collection Denon et de celle du comte Niels Bark; vendu 122 fr. — *Du même :* Lucrèce debout, à la plume et lavé de bistre; collection Mariette; gravé par Paul Chenay; 400 fr. — Portrait du Parmesan, assis et tenant une grande chienne debout devant lui; collection Mariette; gravé par Paul Chenay; 305 fr. — *Paul Véronèse :* La Vierge tenant l'enfant Jésus, en compagnie de sainte Anne, composition de douze figures; à la plume, légèrement lavé, et rehaussé de blanc; collection Crozat; 950 fr. — *Du même :* Jésus-Christ triomphant de la Mort; à l'encre de Chine; 100 fr. — *Rosalba Carriera :* son portrait au pastel; 301 fr.

Écoles allemande, hollandaise et flamande : *Albert Dürer :* une Tête d'homme; à la plume, légèrement lavé et rehaussé de blanc, signé et daté de 1503, vendu 120 fr. — *Rubens :* la Prédication, à l'aquarelle sur papier blanc; 900 fr. — Portrait de Rubens par lui-même, aux deux crayons sur papier blanc; 700 fr. — *Du même :* un Paysage, lavé de bistre sur papier blanc; 100 fr. — *N. Berchem :* un Paysage, à la plume, lavé de bistre, signé; 550 fr. Collections Révil et Norblin; payé 920 fr., à la vente Norblin. — *W. Van de Velde* le jeune : une Marine; à la plume et lavé d'encre de Chine; 180 fr. Collections Dimsdale et marquis de Lagoy. — *F. Van Mieris :* l'Espièglerie, au fusain fixé, sur vélin; 220 fr. Collection Révil. — *F. Moucheron :* deux Paysages; 115 fr. — *J. Van Huysum :* un Vase de fleurs; à la sanguine, lavé d'encre de Chine; 100 fr. — Autre Vase de fleurs, aquarelle sur papier blanc; 118 fr.

École française : *Étienne de Laulne :* deux Vases; à la plume, légè-

rement lavé de bistre; 122 fr. — *N. Poussin :* un Fleuve et quatre Nymphes; à la plume, lavé de bistre; 155 fr. — une Scène du déluge; à la plume, lavé de bistre; 122 fr. — *J. Callot :* deux Paysages, à la plume et signés; 100 fr. — *Abraham Bosse :* Cavalcade royale sous Louis XIII; à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine et arrêté à la plume; 200 fr. — *E. Le Sueur :* dessin représentant cinq femmes, à la pierre noire, sur papier blanc; 110 fr. — *A. Watteau :* deux Têtes d'hommes, superposées; étude à la mine de plomb, à la sanguine et au crayon noir; 315 fr. — *Boucher :* seize dessins vendus ensemble 1,491 fr. — *De Boissieu :* un Paysage, lavé à l'encre de Chine; 215 fr.

Dans les ouvrages illustrés, on a remarqué : *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, in 4°, maroquin rouge, riche reliure ancienne à petits fers, aux armes de la famille Molé. Ce volume renfermait 39 dessins attribués au *Poussin* et vendus comme tels à la vente *Renouard*. Il se compose, en outre, de 162 feuillets manuscrits. On sait qu'un célèbre amateur de Paris a un volume semblable, avec des dessins aussi attribués à *Poussin;* suivant une note manuscrite de Mariette, ces deux volumes ne seraient que des copies : le volume original serait à Rome (1). — Un volume contenant 127 dessins pour les *Métarmorphoses* d'Ovide, par *Eisen*, *Monnet*, *Moreau* le jeune, *Gravelot*, etc.; vendu 810 fr. — Un recueil de 82 dessins de *Ch.-N. Cochin*, pour la *Gerusalemme liberata;* 425 fr. — Un volume contenant huit dessins pour les *Lettres d'Héloïse et d'Abailard;* par *Moreau* le jeune; 440 fr. — Onze dessins pour les *Confessions de J.-J. Rousseau;* par *Moreau* le jeune; 150 fr. — Dix dessins pour les œuvres de Destouches, par *Lafitte*, 300 fr.

J'ai recueilli dans cette note tous les articles qui ont été vendus au moins 100 fr.

La bibliothèque de M. Thibaudeau a été vendue après les dessins; elle était riche en livres sur les arts : le catalogue se compose de 783 numéros, donc 400 environ sont consacrés aux Beaux-Arts. C'était là le principal mérite de cette bibliothèque; il ne faut pas s'attendre à y trouver ces petites pièces curieuses, au moins par le titre, si recherchées aujourd'hui. M. Thibaudeau n'était pas un bibliophile. Son but évident a été de réunir des livres de travail sur les Beaux-Arts, et il est certain qu'il a été beaucoup plus heureux dans le choix de cette partie de sa collection que dans les tableaux, les dessins et les estampes.

(1) Ce volume original est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Voir la Revue, t. II, p. 241.

Un *Missale*, manuscrit sur vélin, du XIIIe siècle, petit in-4°, renfermant 53 miniatures finement exécutées, plus de 2,000 lettres initiales en or et en couleur, avec des encadrements à chaque page, dans lesquels on remarque 465 animaux fantastiques au milieu de branches de houx, garnies d'épines et contournées de toutes les manières, a été vendu 1,005 fr. Il était relié en velours vert, avec fermoirs en vermeil; il avait été acheté 800 fr. à la vente Armand Bertin, en 1854. — Un autre manuscrit du XVe siècle, *Horæ*, orné de 21 grandes miniatures, sur vélin, de 47 petites, de beaucoup de lettres initiales, de 80 bordures à fond d'or, où sont représentés des fleurs, des oiseaux, vol. in-4°, relié en velours rouge, a été vendu 535. — Un autre, aussi du XVe siècle, avec 12 miniatures et bordures en or et couleur, in-8°, avec une reliure du XVIe siècle, en maroquin vert à riches compartiments, a été vendu 230 fr. — *Preces Piæ*, manuscrit du XVe siècle, sur vélin très-fin, avec 13 miniatures, in-8° relié en velours vert; vendu 201 fr. — Enfin, un autre manuscrit du XVe siècle, avec 9 miniatures, bordures et initiales, a été vendu 100 fr.

Dans les recueils, on distinguait : la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, par Le Brun, contenant 201 planches gravées, in-folio, reliée en deux volumes avec dos et coins de maroquin rouge; vendu 222 fr. — *A Collection of prints in imitation of drawings, with notes, by S. Rogers. London* 1793, deux vol. grand in-f°, avec 112 planches ; vendu 113 fr. — *Collection d'imitations de dessins des principaux maîtres*, par Ploos van Amstel et C. Tossi; 100 planches, en un volume, dos et coins de maroquin rouge; 126 fr. — *Original designs of the most celebrated masters*, by J. Chamberlayne; 102 fr. — *Liber Veritatis*, London 1819, trois volumes in-f°, papier vélin, demi-reliure maroquin noir; 195 fr. — *Galerie du palais Pitti*, par Louis Bardi, Florence 1842-1845, 4 vol. in-f°, dos et coins de maroquin rouge; 590 fr. — *Galerie de Florence*, publiée par une société d'amateurs, Florence 1841, figures sur papier de Chine avant la lettre, 6 volumes in-f°, demi-reliure maroquin vert; 490 fr. — *La reale Galeria di Torino*, da Roberto d'Azeglio, Torino 1836, trois volumes in-f°, papier vélin, figures avant la lettre, reliés en maroquin vert ; 255 fr. — *La Galerie de Dresde*, 1753-1757, deux volumes in-f°, exemplaire royal; 345 fr. — *Les principaux tableaux de la Galerie royale de Dresde*, lithographiés d'après les originaux, publiés par Haufstaengel, Dresde 1852, deux volumes in-f°, épreuves sur papier de Chine; 400 fr. — *Le Cabinet du duc de Choiseul*, 123 planches, publiées par Basan en 1771, vendu 100 fr. — *Le Recueil de Boyer d'Aiguilles*, 100 planches gravées par Coelemans d'Anvers ; publié par Mariette en 1744 ; épreuves avant

les numéros; vendu 100 fr. — *Galerie impériale-royale au Belvédère*, à Vienne, publiée par Charles Haas, Vienne 1821, quatre volumes in-4°, contenant 240 planches; vendue 275 fr. — *The illuminated Books of the middle ages*, London 1849, magnifique ouvrage orné de 39 planches imprimées en or et en couleur; 200 fr.

M. Thibaudeau avait rassemblé une prodigieuse quantité de catalogues de ventes de tableaux, dessins et estampes, presque tous avec les prix. Peut-être faut-il voir là les matériaux du livre si amusant, publié par M. Charles Blanc, *le Trésor de la Curiosité*. Il n'y avait pas moins de 235 catalogues, qui ont produit ensemble 955 fr.; c'est une moyenne de 4 fr. par catalogue : prix exorbitant.

Ceux qui ont atteint les prix les plus élevés sont : Le Catalogue de Quentin de l'Orangère, recherché des amateurs d'estampes pour la description de l'œuvre de Callot; il a été vendu 20 fr. La publication de l'excellent travail de M. Meaume sur le même graveur donnera désormais moins d'importance à ce catalogue.—Le Catalogue de Randon de Boisset; vendu 10 fr. — Le Catalogue du prince de Conti; 10 fr. — Celui du duc de Choiseul-Praslin; 10 fr. — Le Catalogue de Paignon Dijonval; 12 fr.

Parmi les catalogues des musées et galeries, on remarque : *A Catalogue and description of the king's Charles the first capital collection of pictures, statues, bronzes, medals, etc.;* London 1757; 2 volumes in-4°; vendu 50 fr.

Dans les livres d'art : *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits*, Paris 1745, 3 vol. in-4°; vendu 45 fr. — *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, par Heineken; vendu 43 fr. — *Le Peintre-graveur*, par Bartsch; 199 fr. Je ne parle que pour mémoire d'une foule de livres *illustrés* de vignettes et dessins, et publiés depuis le commencement de ce siècle.

⁂ On sait que les amis de M. Paul Delaroche avaient organisé une exposition de ses ouvrages. Parmi les tableaux exposés, il y en avait plusieurs qui appartenaient à la famille de M. Delaroche; ils ont été vendus quelques jours après la clôture de l'exposition. Voici les prix des principaux : une réduction de *l'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, faite en 1841 pour l'exécution de la gravure, a été vendue 43,900 fr. — *La Vierge chez les saintes Femmes, le Vendredi saint;* 41,000 fr. Ce tableau a été vendu avec réserve du droit de reproduction en faveur d'un éditeur. — *Une Martyre au temps de Dioclétien;* 2,400 fr. Vendu avec la même réserve. La première pensée de ce tableau a été vendue 36,000 fr. — *Un*

Naufrage; 3,600 fr. — *Le Passage des Alpes par Charlemagne;* 3,425 fr. — *Le Christ protecteur des affligés;* 7,400 fr. — *Mater Dolorosa*, étude, vendue 4,625 fr. — *Une Mendiante;* 5,275 fr.

A la suite de cette vente, on a vendu les tableaux anciens, les dessins, livres à figures, objets de curiosité, etc., etc., du même artiste. Deux portraits, sur la même toile, l'un d'un *Sénateur vénitien* et l'autre d'un *Templier*, par Jean Bellin, ont été vendus 2,650 fr. Ce tableau provenait de la galerie du cardinal Fesch; il alla ensuite dans la galerie du marquis Aguado, à la vente duquel il fut acheté par M. Pourtalès, qui en fit don à M. Delaroche. — *Un Homme jouant de la flûte*, par Van Dyck; 850 fr. Ce tableau, qui avait beaucoup souffert, venait de la collection Pérignon. — *Un Intérieur de cuisine*, par D. Teniers; signé; 1,400 fr. — *Des Oiseaux, des papillons, des insectes, dans un paysage*, par M. Hondekoeter; 780 fr. — *Portrait de Charles de Bourbon*, connétable, par Porbus; 375 fr.

Dans les estampes: *David jouant de la harpe devant Saül*, par Lucas de Leyde; 51 fr. — *La Pièce aux cent florins*, de Rembrandt, premier état; 180 fr. — *Les Moissonneurs*, par Mercury, d'après Léopold Robert, épreuve avant la lettre, sur papier de Chine; 161 fr. — *Catherine de Bourbon*, par Wierix; 91 fr.

Dans les livres sur les arts, on remarquait : le *Musée Napoléon*, par Filhol, 10 volumes grand in-8°; 235 fr. — *Theatrum artis pictoriæ*, 1727, un vol. in-fol.; 200 fr. — *Les Loges de Raphaël au Vatican*, par Ottaviani et Volpato, Rome 1771, un volume in-fol.; 200 fr. — *Monuments français inédits, pour servir à l'histoire des Arts*, par Villemin, 2 vol. in-fol., avec 300 planches coloriées, Paris 1839; vendus 280 fr.

F.

JOSEPH VERNET,

SA VIE, SA FAMILLE, SON SIÈCLE,

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

Les biographies nous ont habitués à considérer les grands hommes comme autant de statues, isolées sur leur piédestal : le génie se présente ainsi à l'état de demi-dieu, planant au-dessus des boues de son siècle, du haut des cimes inaccessibles où il est seul, sans famille, sans amis.

Rien de plus froid que ce point de vue. Un grand homme n'est pas une abstraction, — un grand artiste moins que tout autre : la foule se presse autour de sa personne, ses contemporains le coudoient, son époque fait groupe avec lui ; les liens du sang, ceux de l'affection, les intérêts, les habitudes même, mille fils invisibles le rattachent au milieu où il a vécu.

C'est surtout vis-à-vis d'un artiste français que ce procédé d'isolement biographique devient injuste, mensonger, dangereux pour la vérité de l'histoire. L'art français n'a pas su, comme l'art italien du XVI[e] siècle, se créer une *Bohême* splendide et y vivre de sa vie propre, en dehors et au-dessus des conventions sociales. L'art français est bourgeois : né dans la roture, ni faveur ni brevets n'ont pu le décrasser ; il lui appartient par ses mœurs, par ses préjugés, par ses affections, par ses vertus domestiques ; bon fils, bon père, bon époux quelquefois, bon citoyen toujours, — telle est son épitaphe.

Or, nul n'a mieux mérité cette épitaphe bourgeoise que le peintre dont il s'agit ici, — Joseph Vernet, — le chef d'une dynastie qui règne encore. Pour bien comprendre sa vie et son talent, il ne suffit pas de voir ses œuvres ; il faut, sous les habits de l'artiste, chercher l'homme, s'asseoir à son foyer, au milieu de ses enfants, de ses camarades, le suivre en un mot dans la cohue de son siècle.

Jamais tâche de portraitiste ne fut rendue plus commode par

la complaisance du modèle. Joseph Vernet a pris soin de laisser sur lui-même des documents exacts et authentiques, mais assez incomplets, Dieu merci, pour donner encore un peu de champ à l'imagination. Ce n'est pas, à proprement parler, un journal; ce sont des notes à la volée, écrites selon le hasard du moment, sans prévision de la postérité, sans autre but que de se rendre compte de ses dépenses journalières, et peut-être aussi du revenu de son talent. — Préoccupation de boutique, dira-t-on, peu digne d'un grand artiste. — Hélas! combien d'autres tiennent aussi leurs *Livres de raison*, qui les auraient brûlés au bon moment, de peur de déchoir aux yeux de la gentilhommerie de l'art! J. Vernet a légué les siens à ses enfants comme un exemple de bonne administration, et son petit-fils les a confiés à un dépôt public, pour conserver à l'avenir cette trace précieuse d'une vie des plus remplies et des plus douées qui fut jamais.

Il y a de tout dans ces *Livres de raison :* il y a d'abord un désordre qui ferait rougir un épicier et qui réhabilite l'artiste. Les années chevauchent les unes sur les autres; les commandes de tableaux s'emboîtent dans les dépenses journalières; les recettes d'apothicaire coudoient les souvenirs intimes; les listes d'adresses font chassé-croisé avec les bilans financiers. Créances et dettes — comptes de tailleur et de sage-femme — naissances et décès — notes de voyage et remèdes particuliers — prix des couleurs, mesures des toiles, et secrets pour les confitures — les plaisirs du paysagiste, ceux du musicien, du chasseur, et surtout du père de famille — les détails les plus vulgaires et les plus curieux, les faits les plus disparates se mêlent, se confondent, se brouillent de la façon la plus originale, la plus imprévue et, pour tout dire en un mot, la plus vivante.

I

Joseph Vernet est né à Avignon, le 14 août 1714. — « Die « decima quartà augusti, Claudius-Josephus, filius naturalis et « legitimus Antonii Vernet et Mariæ-Theresiæ Granier conjugum, « natus hodie hora 2 matutini, baptisatus fuit. Suscipientibus « Claudio Monier et Ludovica Monier. » — Ainsi s'exprime le registre des baptêmes de la paroisse Saint-Genest.

Du père, Antoine Vernet, on sait peu de chose. Il peignait

l'attribut et habitait Avignon. On voit de sa main, au musée de cette ville, deux panneaux de chaise à porteurs. Or, la décoration des chaises à porteurs, des carrosses, des portes d'appartement, a pu entraîner le père Antoine Vernet à représenter quelquefois des fleurs, des petits génies à la Pompadour, et même des sujets de paysage. Mais de là à voir dans ce brave homme un paysagiste distingué, — comme l'ont fait certains biographes, — il y a loin. A ce compte, un décorateur de voitures qui peint un lévrier ou un cheval sur une portière serait un peintre d'animaux au même titre que Paul Potter et Rosa Bonheur.

Les *Livres de raison* de J. Vernet ne font mention de son père qu'une seule fois, sous le titre : — « Lettres écrittes... — à mon père le 15 septembre 1745. » — Voilà pour la mort d'Antoine une date approximative.

Le nom de Vernet paraît avoir été très-répandu à Avignon. Le savant M. Achard, archiviste du département de Vaucluse, a relevé sur les registres des paroisses un grand nombre d'actes de baptême relatifs à des Vernet. Les prénoms sont presque partout les mêmes, — Jean, François, Joseph; — la profession n'est indiquée que pour Jean-François, docteur en droit, père en 1674, et pour André Vernet, peintre, qui fait baptiser un de ses enfants le 5 mars 1669. Cet André a pu être le père ou le frère aîné d'Antoine; et, par conséquent, le grand-père ou l'oncle de notre Joseph. On voit jusqu'où remontent, dans la famille Vernet, les traditions de l'art.

Quant aux vingt-deux enfants que M. Horace Vernet, — d'après une biographie récente (1), — prête généreusement à son bisaïeul, il ne m'appartient pas de les lui contester. Les registres des paroisses d'Avignon ne sont pas si explicites : ils lui en accordent beaucoup moins. Malgré les recherches de M. Achard et les miennes, il n'a pas été possible de découvrir plus de cinq actes de baptême se rapportant à des enfants d'Antoine Vernet. Et cependant ce chiffre de vingt-deux serait, au dire de M. Silvestre, une tradition de famille. Quel que soit le respect dû à M. Horace Vernet, comment ne pas se défier un peu de cette tradition, quand on voit, dans ce même livre, l'auteur de *la*

(1) *Histoire des artistes vivants. Études d'après nature,* par Théophile Silvestre. — Horace Vernet. — Paris, 1857.

Smala affirmer que son aïeul Joseph était l'aîné des vingt-deux enfants? Ici encore, les souvenirs de famille ne s'accordent pas avec les actes de baptême. Voici, d'après les documents authentiques et officiels, l'ordre de primogéniture des enfants nés d'Antoine Vernet et de Thérèse Granier et baptisés à la paroisse Saint-Genest d'Avignon.

« — 8 octobre 1712. Ludovica, filia naturalis et legitima « Antonii Vernet et Mariæ-Theresiæ Granier conjugum, nata heri « hora prima post meridiem. »

« — 14 août 1714. Claudius-Josephus... etc... » (*vid. sup.*)

« — 15 septembre 1716. Joannes-Antonius, filius naturalis et « legitimus Antonii Vernet et Theresiæ Granier conjugum, natus « hodie hora 2 matutina... »

« 24 février 1719. Maria-Ludovica, filia nat. et legit. Antonii « Vernet et Mariæ-Theresiæ Granier conjugum, nata heri hora 5ª « serotina... »

« — 14 janvier 1720. Elisabetta-Maria, filia naturalis et legi- « tima Antonii Vernet et Theresiæ Granier conjugum, nata heri « hora 7ª serotina... »

L'ordre de primogéniture de ces actes est confirmé par les *Livres de raison,* où Joseph distingue toujours sa « sœur aînée (Louise), » sa « sœur d'Avignon (Marie-Louise) » et sa « sœur Élisabeth. »

Aux cinq enfants d'Antoine, dont nous venons de donner la liste, il faut toutefois en ajouter un sixième. Il est hors de doute que J. Vernet a eu un autre frère, nommé François, peintre de paysage et d'histoire : il a laissé pour preuves de son existence, à Avignon, un tableau de sainteté que conserve l'église de Saint-Agricol, et deux paysages recueillis par le musée. Son nom se voit aussi au bas de l'estampe *les Plaisirs de l'été,* gravée par Martini d'après Joseph; enfin, il tient une grande place dans les *Livres de raison* et dans la vie de son frère, et nous aurons à compter avec lui. L'absence de son acte de baptême (1) établit

(1) Par une coïncidence bizarre, parmi les actes relevés par l'excellent M. Achard, se trouve le baptême d'un *François* Vernet, fils d'*Antoine* et de Sébastienne Cairanne. Jusqu'ici, rien de plus simple. Antoine a pu être marié deux fois. Mais la date rend cette hypothèse impossible. Cet acte est du 19 juin 1639. Or, Antoine, père de Joseph, vivait encore en 1745. Il faudrait admettre qu'il a vécu cent vingt-six ans. Dans ce cas, le peintre du Port de Marseille, blasé sur les centenaires, n'aurait pas considéré le centenaire Annibal Cancoux comme une merveille digne de figurer dans son tableau.

une forte présomption en faveur des seize autres prétendus enfants d'Antoine. On l'avouera néanmoins, le chiffre est un peu fort. Quelque inexacts que puissent se supposer des registres de paroisse, l'omission de seize noms est dénuée de probabilité.

Donc, — pour conclure cette question d'état civil, — Antoine Vernet a eu six enfants connus et certains, et seize inconnus, n'ayant pour garant de leur existence que les souvenirs peut-être confus de l'auteur de *la Smala;* — et Joseph Vernet, le peintre de marine fut, non pas l'aîné, mais le second de la famille.

Il sera temps plus tard de revenir sur les frères et sœurs de Joseph : ce dernier a seul le droit de nous occuper tout d'abord.

Joseph Vernet apprit de son père, et, j'aime à le croire, de quelque autre artiste avignonais, les premiers éléments du dessin (1). Lui-même n'a rien dit de ses commencements : la

(1) Mariette, dans son *Abecedario,* à propos de Vialy, élève de Rigaud, dit en propres termes : « C'est lui, je pense, qui a mis le pinceau entre les mains de M. Vernet. » — Ailleurs, il donne quelques détails sur ce Vialy : « C'était un goût très-répandu en Provence, d'avoir des chaises ornées... Vialy, qui était de ce pays, ne s'occupa d'abord qu'à peindre des chaises à porteurs. » — Enfin, M. Ph. de Chennevières (*Recherches sur quelques peintres provinciaux,* 2e vol. page 250) établit que Vialy a habité Aix. — Or, ce nom se présente souvent dans les *Livres de raison.* Jos. Vernet, à Rome, est en correspondance avec Vialy, en 1745-46. — En 1755, en Provence, il exécute pour lui deux petits tableaux à 200 livres la pièce. — En 1759, pendant qu'il peint le Port de Bayonne, c'est Vialy qui lui fait, à Paris, ses commissions de toiles, de papiers à pastel, de journaux. — En 1762 et 1765, au premier de l'an, Vialy envoie des cadeaux. — En 1767, J. Vernet lui vend une suite des *Estampes des Ports* et lui offre deux autres estampes gravées d'après ses tableaux. Enfin, en 1769, il achète à Vialy 270 bouteilles de vin de Mont-de-Vergue (Mont-de-Vergue est une petite colline, isolée dans la plaine, à une lieue à peu près d'Avignon). — Voilà des faits, voilà des dates, il ne s'agit que de les grouper.

Où est né Louis-René Vialy? Son prénom de René semble indiquer Aix, mais sa vigne de Mont-de-Vergue témoigne en faveur d'une origine avignonaise. Il vint au monde en 1680 : comme Antoine Vernet, père de Joseph, et peut-être sous lui ou avec lui, il a peint des chaises à porteurs Est-ce à Avignon ou à Aix qu'il a donné les premières leçons à Joseph Vernet? Peu importe : il a pu, dans un voyage à Avignon, deviner les dispositions du jeune artiste, comme il a pu ne les encourager que lorsque ce dernier est allé à Aix, appelé par madame de Simiane. Toujours est-il que Joseph Vernet le connaissait avant d'aller à Rome, puisque, de Rome, il correspond avec lui. Rien ne s'oppose donc à accepter pour vraie l'assertion de Mariette : « C'est Vialy qui a mis le pinceau entre les mains de Joseph Vernet. »

Les notes des *Livres de raison* complètent la biographie de cet artiste intéressant. Il quitta la Provence, entre 1755 et 1759, et s'établit à Paris. Joseph Vernet donne

première note datée de ses *Livres* est de 1735. Mais voici sur son enfance quelques détails peu connus (1) qui trouvent naturellement ici leur place :

« Vernet fut de ce nombre d'hommes qui annoncent, presque en naissant, ce qu'ils doivent être un jour. Son père était peintre à Avignon ; son talent et sa fortune étaient médiocres. Sa mère lui a souvent raconté que le hochet qui lui plaisait davantage, et avec lequel elle était sûre de le faire rire lorsqu'il criait, était un des pinceaux de son père. Ce fait, qui ressemble un peu à un conte de vieille femme, paraîtra mériter plus d'attention lorsqu'on saura que cet enfant s'amusait, dès l'âge de trois ans, avec les crayons de son père. On était obligé de les cacher soigneusement, parce qu'il s'emparait de tous ceux qu'il trouvait et ne manquait pas, comme on peut croire, de gâter les dessins qu'il s'avisait de retoucher ; ce qu'il y a de sûr, c'est que Vernet, à l'âge de cinq ans, commençait à dessiner la figure ; et sa mère, à son retour d'Italie, lui montra plusieurs têtes qu'il avait dessinées à cet âge et qu'elle avait conservées. A sept ou huit ans, son père lui donna une petite palette et un chevalet. Il lui accordait, pour récompense de ses études de dessin, la permission de peindre les esquisses dont il était le plus satisfait ; il le destinait à peindre l'histoire, et les dispositions du jeune Vernet faisaient espérer qu'il réussirait dans ce genre ; ses progrès furent même si rapides et si marqués, que les amis de son père le déterminèrent à l'envoyer de bonne heure à Rome, perfectionner son talent naissant par l'étude des grands modèles. Vernet avait quinze ans et demi lorsqu'il partit d'Avignon. »

son adresse, conforme à celle qu'indique le *Mercure,* à propos du portrait du centenaire Annibal : — « M. Vialy, rue d'Argenteuil, derrière la paroisse St-Roc, à Paris. » — Il est mort, suivant Mariette, en 1770, âgé de près de quatre-vingt-dix ans.

(1) Ces détails sont extraits d'un petit livre assez rare et curieux : *Épître à Hubert Robert,* par Fournier Desormes. Paris, Persan et Cᵉ, 1822. C'est dans les notes (page 83) que l'auteur consacre à J. Vernet une véritable notice, d'une vingtaine de pages : « Un homme de mérite, dit-il, qui avait joui de toute l'intimité de Vernet, m'a communiqué quelques traits de la vie de cet homme célèbre. » Mais, ou M. Desormes a cru devoir s'abstenir d'indiquer à quelle source il puisait sa notice, ou son *homme de mérite* l'a étrangement abusé, car sa communication n'est que la reproduction textuelle d'une lettre de M. Pitra, administrateur de la ville de Paris, adressée à Grimm, en décembre 1789, et publiée dans le tome V de la *Correspondance littéraire* (3ᵉ partie, page 305, édition Buisson, 1813).

La précocité merveilleuse de J. Vernet, bien qu'un peu exagérée ici, est un fait incontestable. Mais la dernière assertion rentre dans le domaine de la fable; elle ne s'accorde ni avec l'opinion admise par les biographes de Vernet, qui le font arriver à Rome à dix-huit ans, ni avec la vérité historique, que des pièces récemment découvertes nous permettent de rétablir.

En effet, deux lettres de la marquise de Simiane montrent l'artiste avignonais occupé à exécuter divers travaux dans son hôtel d'Aix en 1732, c'est-à-dire l'année même où il serait arrivé à Rome, selon les uns, et, selon M. Pitra, trois ans après être parti d'Avignon pour l'Italie. On me saura gré peut-être de citer la prose de Pauline, où se sent encore le souffle de son aïeule Sévigné.

« — . . . . Il n'est pas possible de faire venir votre peintre « et ses toiles, mais quelle phantaisie de les venir achever à Aix, « la tapisserie est dans le meme cas, il faut attendre quelques « iours, et que le peintre travaille ches luy, ie vous en prie... » (Autographe) — 29 août 1731.

Bien que le peintre ne soit pas désigné par son nom, la seconde lettre ne permet pas de douter qu'il ne s'agisse de J. Vernet.

« — A Aix le 4[e] janv. 1732.

« Il n'y a rien de si touchant, mon cher marquis, que les re- « presentations de la gigantesque mademoiselle Vernet, mais il « n'y a rien de si dur qu'une creature qui a deja depensé cin- « quante mille franc a une maison dont la valeur intrinseque est « bien de vingt. Ayez donc la bonté de permettre que desormais « les inutilités en soient bannies. C'en sont de veritables que des « tableaux dans une antichambre de laquais. Il les a commencés « malgré moy en disant toujours que l'on les luy avoint com- « mandés, je luy ay representé cent fois notre convention et que « je voulois m'y tenir. Si au bout de tout cela vous le vouliez « absolument je vous sacrifierais des choses plus considerables, « mais si vous le voulez bien je suivray a la lettre ma convention « et laisseray le peintre remplir sa destinée et son proverbe, vous « sçavez, mon cher marquis, qu'il est venu icy contre ma vo- « lonté. Ainsi il ne peut donner cette raison pour pretexte. »

Ces lettres sont adressées au marquis de Caumont (1), un des

(1) Joseph de Seytres Caumont, né en 1688 à Avignon, mourut en 1745. C'est à

plus savants antiquaires du XVIIIe siècle, l'ami et le conseil habituel de madame de Simiane. Elles confirment un fait d'ailleurs connu, la protection toute spéciale dont il entourait J. Vernet. C'est à lui, en effet, que le jeune Avignonais a dû d'échapper à son proverbe : — Gueux comme un peintre.

Il n'était pas facile, à cette époque, à un jeune artiste de province de venir disputer à Paris les encouragements accordés par le roi aux talents de quelque espérance. S'il habitait le Midi surtout, on jugeait inutile de lui faire entreprendre le voyage de Paris sans autre but que de solliciter la pension de Rome. Il valait mieux se rendre tout droit en Italie. L'initiative de la noblesse du pays suppléait alors à la munificence royale. Il n'était pas rare de la voir envoyer à Rome ses pensionnaires, comme le roi envoyait les siens, et les y entretenir à ses frais pendant le nombre d'années nécessaire à leurs études. Un contrat d'honneur liait les deux parties, et, de même que les élèves royaux étaient astreints à des envois annuels de leurs œuvres, les boursiers de la noblesse s'obligeaient à exécuter pour leurs bienfaiteurs soit des copies, soit des dessins, ou des tableaux de leur invention, témoignages de leurs progrès et de leur reconnaissance. C'est par suite d'une convention de ce genre que la plupart des artistes méridionaux sont allés en Italie, sans passer par Paris : le paysagiste Constantin, mort il y a treize ans, fut un des derniers ; il se plaisait à répéter le nom des grands seigneurs et amateurs d'Aix qui s'étaient cotisés afin de fournir à son voyage et à sa pension. Pour J. Vernet, les seuls protecteurs qu'on puisse lui prêter avec certitude sont le marquis de Caumont, dont nous avons parlé, et le comte de Quinson, amateur distingué de cette ville d'Avignon, qui en comptait un si grand nombre. Malgré l'intérêt qui s'attache dans un roman à tout jeune artiste partant, la bourse vide et le cœur riche d'espoir, à la conquête de l'inconnu, il est évident que, sans ses nobles protecteurs, J. Vernet n'aurait pu aller se former à Rome. Alors, pas plus qu'aujourd'hui, on ne voyageait sans argent. Il en fallait pour la route d'Avignon à Marseille, il en fallait pour la traversée de Marseille à Civita-Vecchia, il en fallait pour vivre à Rome et y étudier utilement, il en fallait

son fils Joseph-François-Xavier de Seytres Caumont que revient l'honneur d'avoir protégé le Persan Jean (Althen), l'introducteur de la garance. Le père avait donné à la France un grand artiste, le fils la dota d'une riche industrie.

toujours, il en fallait partout. Certes, les ressources bornées d'Antoine Vernet n'auraient pas suffi à tant de dépenses, surtout si l'on admet qu'il ait eu vingt-deux enfants sur les bras.

Le marquis de Caumont fit précéder son protégé d'une lettre de recommandation pressante, adressée au père Fouque, savant jésuite avec lequel il entretenait une correspondance suivie. Les réponses seules du père Fouque ont été conservées. Elles sont intéressantes à plus d'un titre et valent la peine d'être citées.

« — 27 janvier 1734.

« . . . . En ce qui touche le sieur Vernet, ce jeune peintre « de votre ville que vous me recommandez, je lus l'article de « votre lettre qui le regarde à ce même ami dont je m'étais servi « auprès de M. Weulghs (1) pour le disposer en faveur du sieur « Franque (2). Mon ami me repliqua rondement que la chose « était infaisable, et, pour m'en convaincre, il me raconta le fait « suivant. Un jeune peintre de l'Academie ayant fait son temps, « et devant par consequent retourner en France, M. le duc de « Saint-Aignan notre ambassadeur souhaita que M. Weulghs lui « laissat encore quelque temps l'usage de la chambre qu'il habite « sans lui donner de nourriture, afin qu'il put finir un tableau « commencé pour Son Excellence. M. Weulghs eut l'égard qu'il « devoit a cette recommandation. Il jugea néanmoins à propos « de mander à M. le duc d'Antin ce qu'il avoit fait, et celui-ci le « confirmant n'a pas laissé de lui ajouter assez sechement qu'il « auroit mieux fait de lui en rendre compte avant de rien accor- « der. La chose est toute recente. Ce mot de M. le duc d'Antin « n'a pas mis M. Weulghs en bonne humeur, jugez si la con- « joncture est bonne pour faire la proposition que vous me « marquez. »

Quelques mois après, le père Fouque écrivait encore :

— « 18 novembre 1734 — . . . . J'ai assuré le sieur Ver- « net que je ferois pour lui tout ce qui dépendroit de moi à cause « de vous. Je le vis pour la première fois le 3 novembre, et il

(1) Voilà un nom qui a mis sur les dents le XVIIe et le XVIIIe siècle ! Il n'est sorte d'orthographe fantastique qu'on ne lui ait appliquée. Nicolas Wleughels (c'est ainsi qu'il l'écrit lui-même), né en 1667 ou 1669, mourut directeur de l'Académie de France à Rome en 1737.

(2) François Franque, architecte, né à Avignon, mort à Paris, contrôleur général des bâtiments de l'Hôtel des Invalides.

« s'est encore présenté depuis deux jours. Il me parait joli gar-
« çon; s'il y a moyen de l'introduire auprès de gens qui puissent
« lui être utiles je ne le manquerai pas. »

Ces lettres du père Fouque doivent nous servir à fixer l'époque de l'arrivée de J. Vernet à Rome : suivant l'opinion admise par la plupart de ses biographes, il avait alors dix-huit ans. M. Pitra, nous l'avons vu, va plus loin : J. Vernet, selon lui, serait parti d'Avignon à quinze ans et demi. Or, le 4 juin 1732, il travaillait encore à l'hôtel de Simiane, à Aix; né le 1er août 1714, il touchait de bien près à ses dix-huit ans. Faut-il croire que l'artiste avignonais arriva à Rome l'année suivante, en 1733? Mais comment supposer qu'il soit resté plus d'un an sans voir le père Fouque? — D'ailleurs, le marquis de Caumont aurait-il attendu, pour solliciter le logement à l'Académie, l'arrivée de son protégé à Rome ? N'est-il pas plus vraisemblable, au contraire, qu'avant de le laisser partir d'Avignon, il ait voulu sonder le terrain en écrivant, vers la fin de 1733, la lettre à laquelle le père Fouque répond en janvier 1734? — La démonstration, je l'avoue, n'est pas aussi claire qu'on pourrait le désirer. Toutefois, les probabilités établissent de fortes présomptions contre l'opinion commune, et, en nous appuyant sur les dates des lettres du père Fouque, il nous paraît légitime de conclure que Joseph Vernet n'arriva à Rome que vers le milieu de 1734, c'est-à-dire au moment d'achever sa vingtième année.

Il faut revenir à M. Pitra, l'ami anonyme de Fournier Desormes, pour les détails du voyage de J. Vernet : — « Son père, dit-il, lui remit une douzaine de louis, et le recommanda à un voiturier qui se chargea de le conduire à Marseille. Vernet m'a souvent raconté que c'est de ce voyage que date la première impression de ce sentiment qui détermina son choix pour le genre dans lequel il s'est rendu si célèbre... Vernet n'a jamais oublié l'impression que lui fit éprouver la vue de la mer, lorsqu'il la découvrit, pour la première fois, d'une montagne située à deux lieues de Marseille (1). Cet immense bassin qui se prolonge à perte de vue, les îles d'If, de Pomeguai (Pomègues), placées en face, à

(1) Cette montagne s'appelle *la Viste* (*la Vue*). C'était une station obligée pour tout voyageur venant d'Avignon à Marseille par la route d'Aix. Aujourd'hui le chemin de fer, en changeant la direction de la route, a supprimé *la Viste*.

trois lieues de distance de la terre, comme des fabriques mises au milieu de ce lac pour en briser l'uniformité; Marseille et cette foule de bastides qui couronnent la droite de ce tableau; le petit port et la péninsule de Martigues (1), placés sur la gauche de cette grande rade, à laquelle une multitude de vaisseaux donnent une sorte de vie et de mouvement; tout l'ensemble de ce superbe spectacle enflamma le génie de notre jeune peintre, et ce moment décida qu'il ferait tous les chefs-d'œuvre de marine dont il a enrichi l'Europe. Vernet s'élança de la voiture, saisit ses crayons, s'assit au pied d'un rocher qui l'abritait du soleil, et ni les instances ni les prières de son conducteur ne purent parvenir à l'en arracher et à l'engager à le suivre : il ne quitta ses crayons que lorsque le soleil cessa de l'éclairer; ce ne fut qu'alors qu'il rejoignit, mourant de faim, le voiturier à l'auberge où celui-ci l'attendait. Le lendemain, Vernet se procura de la toile et des couleurs, et se tint renfermé sept jours, pour peindre le plus détestable tableau de marine qu'il ait fait, dit-il, de sa vie, mais qu'il aurait bien voulu retrouver, lorsque, dix ans après, il revint de Rome à Marseille..... C'est au port de Marseille que Vernet s'embarqua pour aller à Rome.... »

Est-ce dans la traversée de Marseille à Civita-Vecchia qu'il convient de placer la fameuse tempête qui fait à elle seule les trois quarts des frais de la biographie de J. Vernet? Je le croirais volontiers. Joseph Vernet, destiné par son père à la peinture d'histoire, envoyé à Rome pour se former au *genre noble* par l'étude de l'antique et des grands maîtres, à peine arrivé, tourne bride et ne peint que des paysages et des marines. A quoi attribuer ce changement subit, sinon à un événement extraordinaire qui l'a éclairé sur sa vocation? Cette tempête, pendant laquelle il s'est fait attacher au mât du navire, lui a révélé la mer, ses dangers, ses émotions, et, de ce baptême des vagues en fureur, il est sorti peintre de marines. Toutefois, J. Vernet, on le sait, n'a été qu'à demi peintre de marines. Jamais — ou peu s'en faut — il

(1) M. Charles Blanc, dans sa monographie de Vernet (*Histoire des peintres de toutes les écoles*), reproduit ce passage. Mais pourquoi ne pas laisser à M. Pitra son erreur géographique, au sujet des Martigues? La ville des Martigues n'est pas sur la mer, mais sur l'étang de Berre; si, du haut de *la Viste*, on pouvait la découvrir, ce qui est matériellement impossible, c'est à droite qu'on l'apercevrait, et non à gauche.

n'a placé la scène d'un de ses tableaux en pleine mer, jamais il n'a perdu la terre de vue : il est de l'école de Lucrèce : *Suave mari magno...*, et il sait peindre un naufrage sans se mouiller le bout du pied. Aussi ne faut-il pas exagérer l'influence de cette tempête sur la destinée de J. Vernet; l'impression qu'elle lui laissa ne fut ni plus vive, ni plus durable que celle qu'il ressentit des hauteurs de *la Viste*. Mais, en se complétant l'une par l'autre, elles lui révélèrent le genre qui est devenu le sien — le paysage maritime. C'est ce premier voyage, sur terre et sur mer, qui décida de sa vocation artistique.

II

Une fois à Rome, J. Vernet n'a plus l'air de savoir pourquoi il y est venu. Il passe devant le Vatican sans y entrer, et se met à courir la campagne. Au lieu de chercher les leçons de M. Wleughels, il s'en va déterrer, dans la foule d'artistes obscurs qui encombrent Rome, un paysagiste presque inconnu, Bernardino Fergioni (1), et le fait son maître. Mais J. Vernet a-t-il jamais eu un maître? — S'il est un homme qui ait droit à ce titre, ce n'est pas ce fabuleux Fergioni, c'est Manglard. On fait trop bon marché en France de tout artiste qui n'a pas vécu à Paris, et, de plus, on a l'habitude de ne juger un peintre que sur les tableaux qu'il a au Louvre. A ce compte combien d'hommes, très-grands ailleurs, ne peuvent être à nos yeux que de très-petits garçons! De ce que Manglard est représenté au Louvre par un tableau médiocre, en conclure que ses conseils n'ont pu avoir une influence sérieuse sur J. Vernet, comme le fait M. Henri de Laborde dans une étude (2) consacrée à ce dernier, nous paraît une déduction hasardée. Manglard a passé la plus grande partie de sa vie en

(1) Mariette lui a consacré une petite notice (*Abecedario,* t. II) : « Bernardino « Fergioni est né à Rome, en 1675... Un voyage qu'il fit en Toscane le conduisit « à Livourne, où il se lia d'amitié avec M. Atto, excellent peintre de marines; les « tableaux de ce peintre firent une si forte impression sur lui, qu'il résolut dès lors « de peindre de semblables sujets; il se mit pour cela à faire des études particulières « de vaisseaux et de toutes sortes de bâtiments, et, étant revenu à Rome, il y a « paru avec éclat... Il vivoit encore en 1717. » On peut ajouter et en 1734-35, si toutefois Fergioni a été le maître de J. Vernet, ce que Mariette ne dit pas.

(2) *Le Paysage et les Paysagistes en France.* I. Joseph Vernet, dans le tome XIV de la *Revue des Deux Mondes*, 1852 (page 109).

Italie : c'est là qu'il est mort. C'est là aussi qu'il faut chercher ses œuvres (1). Il a laissé ses plus beaux tableaux à Rome, à Gênes, à Turin; pour ne parler que de cette dernière ville, la galerie du roi de Sardaigne possède de ce maître deux marines très-remarquables. La composition en est excellente ; on y reconnaît un certain style et un plus grand aspect que dans la plupart des tableaux de J. Vernet. L'élève a gagné en finesse, en légèreté ; il a plus d'esprit de détail, plus de caprice dans la touche ; son répertoire plus étendu lui permet d'embrasser plus d'objets, et il les traite tous avec une facilité égale. Mais le maître a plus d'accent, et en définitive — il faut bien le reconnaître — c'est à Manglard que revient la priorité du genre. C'est lui qui, le premier, combinant les leçons qu'il avait reçues de Van der Cabel, élève lui-même de Van Goyen, et l'exemple de Claude Lorrain, eut l'idée de ce genre mixte qui réunit à la fois le pittoresque des scènes maritimes, l'émotion des spectacles du ciel, et le charme des ruines italiennes. J. Vernet, en arrivant à Rome, n'avait que le germe de ce genre nouveau : il le reçut tout fait des mains de Manglard. Mais plus que lui encore il a délayé la marine dans le paysage, il a donné plus d'importance à l'action des figures, et à tous les éléments d'imitation de cette peinture bâtarde il a ajouté l'enthousiasme de Salvator Rosa.

Faut-il rapporter, au sujet des premiers travaux de J. Vernet à Rome, toutes les anecdotes qui courent les recueils? Il y a l'histoire du *cardinal*, — celle du *perruquier*, — celle du *tailleur*, que l'on pourrait nommer : *Habit, veste et culotte* (2). Ceux qui en sont curieux les trouveront sans peine. Pour moi, je veux m'attacher dans cette étude à ne me servir que de documents inédits ou peu connus. Et puis, l'avouerai-je? Ces historiettes si bien à point m'ont toujours paru un peu suspectes. Ceux qui les mettent en circulation ne manquent pas de les tenir d'amis par-

(1) « Adrien Manglard, né à Lyon, le 10 mars 1695, étoit venu s'établir à Rome, « où il est mort en 1760, le 1er août, âgé, dit-on, de soixante-neuf ans (soixante-cinq, « si les dates sont justes)... Ce qui lui fait le plus d'honneur est d'avoir eu pour « imitateur M. Vernet... » (Mariette, *Abecedario*, t. III.)

(2) C'est Diderot qui a mis en circulation, dans son Salon de 1767, l'anecdote d'*Habit, veste et culotte*. Celles du *cardinal* et du *perruquier* sont rapportées par M. Pitra (corresp. littér. de Grimm, *loc. cit.*). La biographie de Michaud, M. H. de Laborde, M. Charles Blanc les ont également reproduites.

ticuliers de l'artiste, lesquels les tiennent de l'artiste lui-même. Mais l'artiste a pu — sinon les inventer — au moins les arranger tout à sa gloire : car il ne les a racontées qu'une fois sa position faite, et alors le désir de se rendre intéressant, ou l'amour-propre, ne l'aurait-il pas engagé à broder un peu la vérité ? Laissons donc en paix tailleur, perruquier et cardinal, et tenons-nous-en aux *livres de raison*.

C'est en 1735 que commence dans les *livres de raison*, sous le titre : — « Ouvrages qui me sont ordonnez, » — la liste des tableaux exécutés par J. Vernet jusqu'en 1788, un an avant sa mort. Quelques extraits publiés ailleurs (1) ont pu donner une idée de ce curieux répertoire, qui n'a de précédent que le *Liber veritatis* de Claude Lorrain. On y voit défiler, série brillante et non interrompue, les rois, les princes, les cardinaux ; — les lords anglais, les barons allemands, les comtes russes et suédois ; — les grands seigneurs, les grandes dames de la cour de Louis XV et de Louis XVI, les amateurs bourgeois, — en un mot tout ce qui, dans ce XVIII[e] siècle si éclairé et si frivole, a aimé les productions de l'art et a su les payer à leur prix.

L'année 1735 ne présente que deux commandes :

— « Pour M. Pusque Lestagnol deux tableaux en marine en toile de teste (2) ordonnez l'an 1735. » — Le nom est obscur et les tableaux n'ont guère plus d'un pied carré, mais ce sont des marines : déjà le peintre a trouvé sa veine.

Même disette l'année suivante : — « Pour M. Gnasquet deux marines toiles de 4 palmes (3) ordonnez l'an 1736. »

En 1737 l'horizon se débrouille : on y voit poindre un major allemand, esprit positif, qui veut des vues et non des sujets d'imagination, des dessins et non des tableaux, — c'est plus facile à emporter : — « Pour M. le major Sturler deux desseins à l'encre de la Chine, un d'une partie du Colisée en dedans ou lon vois une partie du palais de Neron et la facade de l'Eglise de Saint-

(1) *Archives de l'Art français*, t. V (3[e] des Documents), p. 333, et t. VII (4[e] des Documents), p. 145.

(2) J. Vernet a noté dans ses *Livres* les « mesures des toiles ordinaires de Rome, en pieds de France... » — « Toile da testa un pied onze pouces et demy de large sur un pied et demy pouce. »

(3) « Toile de quatres palmes trois pieds et un demy pouce de large sur deux pieds trois pouces et demy. »

Gregoire, et l'autre de la flore (1) qui est dans la cour du palais pharnese ordonnez l'an 1737. »

Enfin, en 1738, le charme est rompu et l'on voit paraître le premier amateur digne de ce nom : — « Pour M. Dania Anglois un tableau toile d'empereur (2) en rochers cascades etc. en hauteur, et deux de 4 palmes a ma fantesie en l'argeur 100 écus (3) les trois ordonnez l'an 1735. »

Ainsi, en quatre ans, depuis son arrivée à Rome, J. Vernet a produit sur commande sept tableaux et deux dessins. C'est peu, sans doute, mais c'est quelque chose déjà, si l'on pense au temps qu'ont dû prendre les études d'après nature. D'ailleurs, J. Vernet a eu encore d'autres travaux non mentionnés ici. C'est encore le père Fouque qui nous fournira sur ces deux points des éclaircissements pleins d'intérêt :

— « 12 mars 1737... Je n'ai point vu depuis longtemps le « brave Vernet, peut-être est-il à Naples, ou il avoit dessein « d'aller. Quant il reparaîtra je lui proposerai de faire pour vous « le dessin du beau centaure (4) et je lui crois assez de recon- « naissance pour entreprendre gaiement un ouvrage qui vous fera « plaisir. »

— « 10 juillet 1737... Le jeune Vernet a été malade, il a « aussi fait un voyage et un assez long séjour à Tivoli où il vou- « lait exercer son talent et le perfectionner en peignant des « paysages d'après nature. Ce sont à ce qu'il m'a dit les raisons « qui l'ont empêché d'executer le dessin du centaure qu'il vous « a promis, mais il veut toujours tenir sa parole, et il me la re- « nouvela il y a quatre ou cinq jours. »

— « 19 décembre 1737... Je ferai appeler le brave Vernet et « le presserai de vous envoyer l'essai qu'il vous a promis. L'idée « qu'il a du beau le rend lent à produire, ce qu'il travaille il le « veut parfait. »

N'est-on pas tenté d'interrompre le père Fouque pour lui crier :

(1) La *Flore*, ou *Vénus drapée*, un des chefs-d'œuvre de l'art grec. Cette statue colossale, qui faisait partie de la collection du palais Farnèse, transportée à Naples à la fin du XVIIIe siècle, a donné son nom à une salle du *Museo Borbonico*.

(2) « Toile d'empereur 4 pieds et 3 pouces de large sur trois et un pouce. »

(3) 100 écus romains : l'écu romain valait un peu plus de 5 livres.

(4) Sans doute le *Centaure lutiné par Bacchus* qu'on voit au Vatican, dans la galerie du Musée Chiaramonti.

Pas de zèle! laissez donc « le brave Vernet » aller à Naples, à Tivoli, et ne lui rompez pas la tête avec votre *beau Centaure!* — A la façon dont il en parle, le savant jésuite montre qu'il ne comprenait guère ce désir de « perfectionner son talent d'après nature. »

L'année suivante est encore remplie de cette lutte. En vain le savant insiste, l'artiste — chose légère — trouve toujours moyen d'échapper. Mais, chaque fois qu'il reparaît à Rome, le bon père remet la main sur lui : il se fait sucre et miel, se tourne en cent façons, cite de petites histoires pédantes; enfin, il en vient aux gros mots, — et ainsi se continue, pendant deux ans, la persécution, ou, comme on dirait aujourd'hui, la *scie du beau Centaure.*

— « 30 janvier 1738... Vous me parliez dans votre lettre du « 16 décembre du sieur Vernet et d'une parole qu'il vous a « donnée. Il m'a toujours promis qu'il satisferait à l'engagement, « quant il promet on ne peut s'empêcher de le croire, tant il a « l'air ingénu et persuasif, mais je ne puis arriver à voir l'effet « de ses promesses, depuis peu j'ai envoyé trois fois chez lui ; on « ne l'y trouve jamais... Le sieur Vernet m'a dit plus d'une fois « que ces deux centaures étaient en état de vous être envoyés « aussi bien que l'éruption du Vesuve. Ce sont des pieces qu'il « a copiees. Il lui restait à finir un petit tableau de son invention, « et c'est ce tableau qu'il ne finit point. La derniere fois que je « l'entretins je lui racontai que le fameux Girardini (1), peintre « de Plaisance, qui travaillait pour le P. de la Chaise à peindre « le plafond de la bibliothèque de la maison professe, ne termi-

(1) On sait que la maison professe des Jésuites (de Paris) est devenue le lycée Charlemagne. Si mes souvenirs de collége ne me trompent pas, les peintures existent encore. Mais je serais bien empêché d'en parler, ne les ayant vues qu'à travers la joie des agapes de la Saint-Charlemagne ou les émotions des distributions de prix. La galerie supérieure de l'ancienne bibliothèque ne s'ouvre plus que dans ces deux occasions solennelles. Quant au *fameux* Girardini, les anciens almanachs, descriptions de Paris, etc., ne le nomment pas. Mariette dans son *Abecedario,* t. II, p. 300-301, en parle assez longuement; il le nomme Jean-Baptiste, et, quoiqu'il ne dise pas qu'il soit de Plaisance, c'est bien du même qu'il s'agit, puisqu'il parle du plafond de la bibliothèque de la maison professe des Jésuites. Il peignit aussi le plafond de l'église des Jésuites à Nevers, et alla, avec le père Bouvet en Chine, voyage dont il écrivit en français une suite de relations dediées au duc de Nevers et publiées à Paris en 1700. Il était éleve de Cignani.

« nant rien parce qu'il ne pouvait se satisfaire, le P. un beau
« jour fit défaire tous les échafauds et ne voulut pas que Girardini
« touchât davantage aux peintures que l'on admire. Je menaçai
« notre jeune homme d'aller détruire les échafauds et enlever le
« tableau auquel il ne met pas la dernière main. Ma menace n'a
« rien produit jusqu'à cette heure. Je verrai dans la suite si je
« pourrai trouver quelque meilleur expédient... »

— « 7 mars 1738... Si le jeune Vernet avait autant d'envie
« de vous envoyer ses ouvrages, que je lui en ai témoigné de
« vous les faire tenir, il y a longtemps qu'ils seraient entre vos
« mains... Le 10 février ayant reçu pour lui une de vos lettres
« renfermée dans celle que vous m'écriviez du 27 janvier je la
« lui envoyai sur l'heure... Il vint me voir trois jours après, me
« renouvela toutes ses promesses, mais fâché qu'il y eut manqué
« tant de fois, je lui representai en termes graves le tort qu'il
« avait, il s'excusa le mieux qu'il put sur d'autres ouvrages qu'il
« est pressé de faire. Le plus pressé, lui repliquai-je, est de don-
« ner sans plus de délai à M. le marquis de Caumont votre bien-
« faiteur une preuve de votre respect et de votre reconnaissance
« pour ses bontés, puisque vous l'avez promis tant de fois. Vous
« me rebattez depuis 6 mois que les deux centaures sont finis,
« que vous avez aussi une eruption du Vesuve, c'est en parti-
« culier ce que M. de Caumont souhaite. Envoyez d'abord ces
« tableaux ou donnez-les-moi, et je me charge de les envoyer...
« Dans un premier mouvement il dit qu'il ne voulait point
« envoyer ces choses sans y joindre quelque ouvrage de sa façon.
« — Je pressai — il promit que dans deux jours il me donnerait
« satisfaction : il s'en passa cinq ou six sans que j'entendisse
« parler de lui, enfin, lorsque je n'en espérais plus rien, on
« m'apporta de sa part l'eruption du Vesuve et un petit tableau
« de marine representant une tempête. Le porteur était chargé
« de dire qu'incessamment j'aurais le reste... »

— « 1er juin 1738... J'apprends que notre brave Vernet est
« revenu de sa petite caravanne, car vous aurez sçu qu'il était allé
« vers les côtes de la mer voisines de Rome, pour y perfectionner
« son goût en étudiant la nature. J'envoie ce soir au P. Roussel
« l'Eruption du Vesuve, que nous ne pûmes joindre aux autres
« peintures qui vous furent envoyées il y a deux mois... »

Ici se terminent les extraits du père Fouque relatifs à notre

objet. Bien que le savant continue de correspondre avec le marquis de Caumont, ses lettres ne contiennent plus aucune allusion à J. Vernet. — Non pas que celui-ci se tînt quitte envers son bienfaiteur, mais, dans la suite, il lui écrira directement; et, quant au bon père qui a servi d'intermédiaire, il n'a plus besoin de cette protection incommode. Sa fortune est désormais en bonne voie. A vingt-cinq ans, J. Vernet a pour client un ambassadeur.

— « Pour M. le Duc de Saint-Aignan (1) un dessus de porte en clair de lune pour faire pendant aux trois autres que je luy ay deja fait. Deux tableaux representant un l'arrivée de M. le Duc a Civitta Vecchia et l'autre l'audiance publique a Monte Cavallo.

« Un autre de la caravane au mont Vesuve e pour pendant l'interieur de cette montagne.

« Six desseins a l'encre de la Chine fait d'appres nature suivent les vües qu'on m'a ordonné l'an 1739. Tout cela sera remis en ettat d'etre envoijé a M. Stupan chargé d'en paijer les prix qui auronts ettés reglés par M. de Troy Directeur de l'Academie de France. »

A partir de 1740, la production ne chôme plus : le chiffre des commandes suit une progression marquée. — Six tableaux par an, puis dix, puis quinze. Hélas! n'est-ce pas déjà trop? Il est si jeune, cet improvisateur de tempêtes! a-t-il bien eu le temps de voir la nature, de l'étudier, de la comprendre? Déjà il traite l'Italie en pays conquis, il la découpe par morceaux et la met en portefeuille. Chaque croquis recueilli dans ses caravanes, et retourné de cent façons, enfante cent tableaux différents. Dès le premier pas, le travail — j'en ai peur — cède la place à une facilité banale, et dans cette tête légère une pensée détrône toutes les autres : produire vite et vendre beaucoup.

Son malheur est que les amateurs ne manquent pas. Tel grand seigneur qui n'avait pu — par pitié ou par égard à des recommandations puissantes — refuser une commande de quelques louis, charmé d'être sitôt servi, prend goût à sa peinture. — Avec un homme aussi expéditif, en quelques mois on a tapissé son salon. — Après le duc de Saint-Aignan, qui emporte tout un mobilier, voici le duc de Crillon, un Avignonais : — pour

(1) Paul Hippolyte de Beauvillier, duc de Saint-Aignan, né en 1684, mort en 1776. Ambassadeur à Rome en 1731 et à Naples en 1741.

vingt écus deux petites marines à rouler dans sa poche, qui s'y refuserait? — le marquis de Villeneufve, autre compatriote, ou peu s'en faut; — le comte de Quinson, son protecteur au même titre que le marquis de Caumont; — M. de Villotte, le père — ou dit tel — du fameux marquis qui se prétendait fils de Voltaire: il paye vingt-cinq écus, en 1741, une *Chasse au canard*, destinée à atteindre à sa vente le prix de mille livres; — M. de Canillac, d'une illustre maison qui a donné deux papes à Rome et plusieurs assassins aux Grands Jours d'Auvergne; — le fameux curieux Jean de Jullienne; — enfin, une grande dame, madame de Seignon, — sans compter d'autres Français de condition moindre.

Les Italiens se montrent peu: — quelques gens d'Église très-inconnus, — l'abbé Martelli, — le père Tacchetti, — le frère Bartoia: maigre clientèle, maigres commandes: — un « tableau en *bambocciata,* » un « tableau d'un sujet du Tasse, » — et de prix, point. Il faut joindre à ces noms le cardinal Acquaviva, chargé de transmettre une commande de la reine d'Espagne, et de la payer: aux espèces la reine ajoute un cadeau de chocolat; — le cardinal Pozzobonnelli; — le marquis Gerini, grand amateur florentin; — un Borghèse douteux; — et quelques artistes: Placido Constanzi (1), Pavesi (2), peintres secondaires; Piranesi (3), très-lié avec J. Vernet, et le vieux Solimène (4), alors âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Les artistes français ne restent pas en arrière. Pierre, la victime de Diderot, et Michel-Ange Slodtz, tous deux pensionnaires du roi, commandent des tableaux d'une certaine importance, ainsi que Franque, architecte d'Avignon, sur lequel nous aurons occasion de revenir.

Quant aux Anglais, ils fournissent déjà un important contingent d'amateurs. Dans une période de huit ans, il s'en rencontre une douzaine, et le chiffre des tableaux exécutés pour eux s'élève à vingt-trois.

(1) Peintre d'histoire, né en 1688, mort en 1759; élève de B. Luti

(2) Peintre d'histoire, de l'école de C. Maratte: la date de sa naissance et celle de sa mort sont inconnues.

(3) Les rapports du graveur Piranesi avec J. Vernet sont un fait connu; né en 1707, il mourut en 1778.

(4) Il était né en 1657. J. Vernet dut le connaître à Naples.

Une question intéressante se présente ici, dont les *Livres de raison* rendent la solution facile. A qui revient la part principale du succès de J. Vernet? — M. H. de Laborde, dans l'Etude que j'ai citée, en fait honneur aux Italiens. Cependant, à part Solimène et Andrea Gerini, les six ou sept noms italiens inscrits aux commandes n'ont aucune valeur. On voit, au contraire, quelle place importante y tiennent les amateurs de notre nation, puisque, dans le même espace de dix ans — 1735 à 1745, — on ne compte pas moins de vingt-quatre noms français. Dès 1739, le duc de Saint-Aignan possède trois tableaux du jeune artiste et il lui en commande cinq autres. Qui l'a introduit auprès de l'ambassadeur? Qui l'a introduit auprès du directeur de l'Académie, pris pour arbitre du prix de ces tableaux? Ce ne peut être un Italien; ce sera, si l'on veut, le père Fouque, ou une recommandation directe de ses protecteurs d'Avignon. Or, qui dit l'ambassade et l'Académie dit tous les Français de séjour ou de passage à Rome. Par l'ambassade, J. Vernet a connu les personnages marquants, ses compatriotes, et les Éminences italiennes; par l'Académie, les artistes français et italiens; et c'est chez les artistes qu'il a rencontré les amateurs anglais. Si les documents authentiques dont nous nous sommes servis ont une signification, c'est, à coup sûr, celle-là. Il n'est plus besoin de recourir à des anecdotes apocryphes : on aperçoit clairement la marche progressive de la réputation de J. Vernet : on la suit pas à pas. Ce n'est plus par induction, c'est par un enchaînement logique des faits, qu'on lui assigne — pour point de départ, la protection des amateurs d'Avignon, qui l'ont devinée;—pour premiers degrés, les encouragements de l'ambassade et de l'Académie, qui l'ont répandue; — pour échelons successifs, les commandes des Français de passage à Rome; — pour couronnement, l'affluence toujours croissante des amateurs de toutes les nations. Ce succès est donc avant tout une œuvre française. Les Italiens n'y ont aidé que plus tard. Les Anglais seuls pourraient disputer à la France l'honneur d'avoir couvé la gloire et la fortune de J. Vernet.

III

Entre une commande de 1743 et une autre de 1745 se trouve celle-ci, sans date : — « Pour M. Parker un pettit tableau a ma

fantesie. » — Or, M. Parker, on le sait, n'est autre que le beau-père de J. Vernet. Catholique anglais, réfugié à Rome, il servait comme officier dans la marine du pape. Est-ce l'amour de l'art qui l'amena chez son futur gendre? Est-ce l'amour du peintre pour la belle Virginia qui développa le goût du futur beau-père? L'imagination peut broder sur ce thème tout un roman. Toujours est-il que, le 25 juillet 1745, s'ouvre, chez le marchand de bonbons, un compte de *ciocolata* (chocolat), — *savoya* (gâteau de Savoie?), — *crostini, the, sorbetti, caffe,* — *biscotini da dame* (biscotins pour les dames), etc... Or, qu'est-ce que cette consommation inusitée de friandises, sinon les soins obligés d'un prétendant qui fait sa cour? — Enfin, le mariage se conclut : une note de perruquier nous servira de lettre de faire part. « Il sig^re^ Giuseppe il barbiere a principiato a formi (farmi) la barba il primo x^bre^ 1745 et a accomodare li capelli alla sig^ra^ Verginia, et il prezzo e stato accordato a quindici pavoli il mese tratutti dui. » — Jusqu'en novembre 1745, J. Vernet a payé son barbier pour lui tout seul : ce n'est qu'en décembre qu'il ajoute ce *tratutti dui,* qui en dit bien long.

M. Parker (1), fait désormais partie intégrante de la famille de J. Vernet. Il avait alors sa femme; mais il la perdit peu de temps après le mariage; car il n'est question d'elle qu'une fois dans les *Livres de raison,* et M. Parker seul vient en France avec son gendre et sa fille. Tantôt chargé de toucher l'argent des tableaux vendus, tantôt bailleur de fonds dans un moment critique, il est sans cesse mêlé à l'existence de ce couple heureux : c'est près d'eux qu'il vieillit, c'est dans leurs bras qu'il mourut.

Est-ce à l'influence de l'astre conjugal qu'il faut attribuer les bonheurs qui pleuvent sur la tête de J. Vernet en cette année bénie de 1745? Agréé à l'Académie de Paris, marié à une femme « veramente graziosa, » — ainsi la juge Natoire, — il voit les amateurs anglais arriver chez lui comme une avalanche. Malgré les distractions de l'amour et du mariage, il trouve le temps de produire seize tableaux, et marque à son *avoir* 4,278 livres. C'est l'essor de sa fortune : la lune de miel lui imprime un nouvel élan. En 1746, le chiffre de la production est de trente ta-

(1) Une commande de 1752 de deux tableaux pour M. Daevson de Dublin se termine ainsi : « Je dois les remettre à M. Parker peintre anglois à Rome. » Est-ce un frère ou un fils de l'officier de marine? Ce nom de peintre ne reparaît plus.

bleaux et celui de la recette s'élève à neuf mille huit cents livres. On sent dans ce redoublement d'activité les préoccupations d'un père de famille.

Et qu'on ne croie pas qu'absorbé par le travail, J. Vernet n'eût pas le temps de répandre sa vie au dehors. Pour les Vernet, le mouvement est un besoin ; sans distractions, ils ne sauraient vivre. Spectacles, promenades en carrosse, parties de campagne, parties de chasse, dîners champêtres et soupers fins, tels étaient — d'après les *Livres de raison* — les plaisirs des nouveaux époux. Ils y avaient pour compagnons ordinaires un avocat de Marseille, nommé Brès (1), et un sieur Meynier, auxquels se joignaient souvent MM. Roux, Dorvalle, le Lorrain (2), et les pensionnaires de l'Académie. La société joyeuse avait loué un jardin ; c'est là qu'on allait goûter, jouer le pharaon, et vider bon nombre de bouteilles de vin de Bourgogne, de Chypre ou d'Orvieto ; c'est là qu'on recevait les amis de passage, le comte de Merle, par exemple, amateur de tableaux, dont la vente se fit en 1786 ; c'est de là qu'on partait pour faire la conduite aux artistes qui retournaient en France, à M. Challe, à M. Slodtz. La signora Virginia prenait sa part de ces amusements : que dis-je ! elle accompagnait son mari à la chasse. Car la chasse, ce plaisir favori de Carle Vernet, tient une grande place dans la vie de son père. Tantôt les chasseurs restent aux environs de Rome, à Ponte Salaro, Torre di mezza via, à la Sepoltura di Nerone, à Dercima (3), c'est la petite chasse ; — tantôt ils poussent jusqu'à Malafede, et

(1) M. Brès figure parmi les membres honoraires-amateurs de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ; il est qualifié d'avocat en la cour, conseiller, procureur du Roi en la maîtrise générale des Ports en Provence. assesseur.

(2) Louis le Lorrain, peintre d'histoire, né en 1715, par conséquent plus jeune que J. Vernet, mourut bien avant lui, en 1759, à Saint-Pétersbourg, où il était allé chercher fortune. Mariette lui a consacré une courte notice dans son *Abecedario*.

(3) J'écris ces noms tels que les donnent les *Livres de raison :* l'excellent guide de Robello (*les Curiosités de Rome et de ses environs*, Paris, Maison, 1854) nous servira à les rectifier et à les expliquer Ponte Salario, pont sur le Teverone, à trois milles de Rome environ. Torre di mezza via. c'est une tour à moitié chemin de Rome à Frascati, au sixième mille. Sepoltura di Nerone : on appelle ainsi un tombeau antique que l'on rencontre à gauche de la route de Florence, quatre milles après avoir passé le ponte Molle. La tradition qui fait tomber Néron dans cet endroit est tout à fait controuvée ; le tombeau appartient à Publius Vibius Marianus. Dercima, pont et ferme de Decimo sur la voie antique qui conduit à Ostie (via Laurentina).

même jusqu'à Ostie ; là, comme à Porto (1), ils poursuivent le gibier d'eau et le sanglier, et c'est pour le peintre de marines une occasion de revoir la mer ; — ou, dans une autre direction, à Torre tre Teste, à Fonte di Papa (2), ils font lever le lièvre et ils cherchent l'étourneau. Au retour, on s'arrête à l'osteria di Termine, ou l'on va souper chez M. Guillaume. Il serait trop long de les suivre dans toutes ces parties qui se renouvellent quatre ou cinq fois par mois et se résument toutes en un compte plus ou moins considérable de baïoques.

Un voyage à Naples couronne tous ces plaisirs. J. Vernet y était déjà allé seul plus d'une fois (3). Mais maintenant — 1746 — sa jeune femme l'accompagne, il voit ce beau pays sous un aspect nouveau. Un tableau pour le roi des Deux-Siciles fut le résultat de ce voyage ; il représentait une *Chasse au lac de Patria*. Le marquis de l'Hôpital, alors ambassadeur de France à Naples, n'eut garde, en bon courtisan, de laisser partir le peintre sans lui demander une copie de ce tableau, qu'il paya 750 livres; c'était flatter à la fois le goût du roi, et le succès de l'artiste.

La société de J. Vernet à Rome se composait surtout d'artistes français. Il ne paraît pas avoir eu de grands rapports avec de Troy, directeur de l'Académie depuis 1737 ; mais il se lia d'amitié avec la plupart des pensionnaires, presque tous du même âge que lui. Le plus intime était Soufflot, le futur architecte de Sainte-Geneviève, né comme J. Vernet en 1714, venu comme lui à Rome sans pension du roi, mais admis au nombre des pen-

(1) Malafede, osterie bien nommée, sur la même voie Laurentine. – La ville moderne d'Ostie, à quinze milles de Rome, à peu de distance de la cité antique, attire encore aujourd'hui les chasseurs, à cause des marais giboyeux qui l'entourent, et les peintres, à cause du voisinage de Castel-Fusano, magnifique solitude, puissante forêt de pins, peuplée de buffles sauvages. — En face d'Ostie, sur la rive droite du Tibre, des ruines considérables marquent l'emplacement de Porto, ville fondée par l'empereur Claude. Cet endroit est plus connu des artistes sous le nom de Fiumicino.

(2) Torre tre Teste, ferme, à seize milles de Rome (via Prenestrina), près du chemin qui conduit à Longhezza, la station favorite des paysagistes de style. — Fonte di Papa, à la même distance sur la via Salaria.

(3) Cf. les lettres du P. Fouque. – La *Vue de Pausilype*, gravée par Daudet, est signée : « J. Vernet, f. Romæ, 1742. » — J. Vernet a peint plusieurs vues de Naples ou de ses environs. Il y en a une gravée par Le Bas, une par Helman, une par Duret, et six par Basan.

sionnaires grâce à l'intervention du duc de Saint-Aignan, par une faveur que J. Vernet ne put obtenir (1). L'amitié de ces deux hommes, dont le talent a plus d'un point de ressemblance, se continua aussi longtemps que la vie de Soufflot, et ce dernier, en mourant, désigna pour son exécuteur testamentaire le compagnon de sa jeunesse à Rome. Plus jeune de deux ans, Vien, pensionnaire en 1744, protestait par son talent sage et modeste contre le pathos coloriste où s'embrouillait la pauvre tête de son directeur. Des tendances communes rapprochaient ces deux hommes, Vien et Vernet; possédés tous deux d'un amour de la nature plus ou moins intelligent, mais sincère, ils ont, les premiers, levé un coin du voile que David devait déchirer tout entier. Un jeune artiste du Midi les suivait résolûment dans la même voie, Jean-Siffrein Duplessis, — une gloire de Carpentras. — Né en 1725, longtemps élève de ce frère Imbert qui avait cloîtré son remarquable talent de peintre dans les murs d'une Chartreuse, Duplessis vint à Rome à l'âge de vingt ans et se mit à l'école chez Subleyras. Un jour, J. Vernet le rencontra à Tivoli, où il dessinait. Entre compatriotes la connaissance est bientôt faite : on travailla ensemble, on se communiqua ses études ; Vernet, frappé des dispositions de Duplessis pour le paysage, lui conseilla de s'y consacrer; il fallait une certaine hardiesse à cette époque pour abandonner les chemins battus de la grande peinture : Duplessis n'osa sortir de l'ornière. Il devint par la suite un assez bon peintre de portraits, froid coloriste, mais copiste exact de la nature; il mourut en 1802, administrateur du Musée spécial de Versailles.

(1) Un passage de l'*Almanach des Artistes* de 1776 donne la clef de ces faveurs si sollicitées et souvent obtenues. Après avoir rappelé la fondation de l'Académie de France à Rome, l'auteur anonyme ajoute : « ... M. le directeur et ordonnateur général des Bâtiments du Roi fut chargé de déterminer le choix des sujets les plus capables... et le voyage de Rome, aux frais du roi fut la récompense du mérite. Il ne s'ensuit pas de là que M. le directeur et ordonnateur des Bâtiments soit obligé d'envoyer à Rome celui qui a remporté le prix au concours. L'entière disposition des places d'élèves lui a été accordée par le Roi sans restriction. Les prix gagnés au concours sont un préjugé favorable pour le vainqueur, mais jamais un titre ; et, si M. le directeur-ordonnateur veut bien, dans un brevet de nomination à une place d'élève à Rome, faire mention d'un prix gagné aux Académies de Paris, c'est une nouvelle marque de bonté qu'il donne à l'artiste pour éveiller son émulation. » (Page 87.)

L'architecte Franque était aussi du comtat Venaissin (1) : il avait précédé J. Vernet à Rome, on l'a vu par la lettre du père Fouque, où celui-ci dit l'avoir fait présenter à M. Wleughels. J. Vernet, en correspondance avec le père, Jean-Baptiste Franque, architecte d'Avignon, fut bientôt l'ami du fils et le demeura toute

(1) C'était une famille d'architectes, ces Franque, comme les Vernet une famille de peintres. Barjavel (*Dict. histor. du départ. de Vaucluse*) en compte deux, Jean-Baptiste et François, son fils aîné, l'académicien. *L'Almanach des Artistes* de 1776 en ajoute un troisième : « Artistes, à Avignon : Franque, architecte, frère de l'architecte du Roi, à Paris. » Enfin, des titres de propriété que j'ai eus entre les mains m'ont fourni quelques dates nouvelles, ainsi que le nom d'un quatrième Franque, antérieur à tous les autres. La comparaison de ces divers documents permet de classer ainsi les membres de cette famille :

A. — François Franque, père de

B. — Jean-Baptiste Franque, acquéreur de terrains à Avignon, en 1718 et 1727 ; il vivait en 1755, époque d'un grand débordement du Rhône ; il est mort avant 1764. Il eut deux fils :

C. — L'aîné, — François Franque, recommandé au père Fouque, par le marquis de Caumont, en 1733, reçu de l'Académie d'Architecture, en 1755 ; inspecteur des bâtiments de l'Hôtel des Invalides (*Alm.* de 1776) ; il vivait encore en 1785.	D. — Le cadet, — noble Jean-Pierre Franque, avocat en parlement et architecte de la ville d'Avignon, — ainsi s'exprime l'acte, — vend, en 1764, sa maison et une autre habitée par la dame veuve Franque, mère du vendeur. C'est celui que l'*Almanach* de 1776 indique comme frère de François.

Voici maintenant, par ordre chronologique, les passages des *Livres* de J. Vernet, relatifs à des individus de ce nom :

1742. « Pour M. Franque un tableau toile de teste representent une marine en broüillard ordonné l'an 1742. » — Ce peut être ou Jean-Baptiste (B), ou, plus vraisemblablement, François (C).

1745. « Lettres écrittes... a M. Franque, le père (B).

1746-47 ? « Lettres écrittes... a M. Franque, » — le fils, sans doute (C), puisque, dans la même liste, pour désigner J.-B. Franque, il écrit : « Franque, le père. »

1749? « Adresses : M. Franque architecte rüe de la Comedie françoise a Paris. »

1752? « Personnes que j'ay a voir a Paris... Franque rue Genegau » (Guénégaud). — C'est aussi l'adresse que donne l'*Almanach des Artistes* pour François (C), à qui se rapportent évidemment les deux notes précédentes, ainsi que celle-ci, la dernière : « Estampes de la Vüe d'Avignon que j'ay données... à M. Franque... 1. » La Vue d'Avignon a été gravée par Martini, en 1785.

Ces dates, jointes à celles des titres des propriété que j'ai citées, ne laissent qu'une marge très-étroite pour établir l'année de la naissance de François Franque : on ne peut guère la fixer plus tard ni plus tôt que 1712.

sa vie. François Franque, après un séjour peu prolongé à Rome, s'établit à Paris : admis, en 1755, à l'Académie d'Architecture, et nommé inspecteur des bâtiments de l'Hôtel des Invalides, il mourut vers 1786, quelques années avant J. Vernet, dont il était sans doute l'aîné. — Il a déjà été question de Slodtz et de Challe. Le premier, pensionnaire du roi en 1730, vivait beaucoup avec J. Vernet, quoique plus âgé que lui de neuf ans : ce sont des comptes incessants, prêts d'argent de poche, — « pour passer la barquette, » — payement de copies exécutées pour Slodtz par un artiste nommé Grenier; et plus tard commissions d'estampes. Michel-Ange Slodtz (il portait ce grand nom) quitta Rome en 1747, emportant deux tableaux de son ami, mais lui laissant à régler quelques termes arriérés de son atelier. J. Vernet nous a conservé son adresse à Paris : — « rue des Cannettes, la première porte cochère à droite du côté de Saint-Sulpice. » —

Comme le sculpteur Slodtz, le peintre Challe se nommait Michel-Ange (que Buonarotti leur pardonne) ! Était-il pensionnaire de l'Académie? Les biographies se taisent sur cet article (1). — La note de J. Vernet — « della condietta di M. Chales » — ne précise rien; car, si c'est un devoir de tradition pour les pensionnaires de l'Académie de *faire la conduite* à leurs camarades qui quittent Rome, c'est aussi pour tous les artistes français, envers ceux d'entre eux qui ne sont pas de l'Académie, une obligation de politesse, dont, aujourd'hui même, on se dispense rarement. Michel-Ange Challe eut un frère nommé Simon, sculpteur médiocre, plus tard lié avec Joseph Vernet à Paris (2). — Moins connus que les précédents, Boudard, Grenier et Bernard n'ont eu avec J. Vernet que des relations fugitives. — « J'ay dépensé, écrit-il, pour le compte de M. Boudard trois écus pour

(1) M. L. Dussieux a donné, dans les *Archives de l'Art français,* la liste des membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture, et de celle d'Architecture, depuis leur fondation. La liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome aurait aussi son intérêt et servirait à éclaircir bien des questions de biographie : le soin de la publier revient de droit à l'auteur des *Artistes français à l'étranger*.

(2) Charles Michel-Ange Challe, né en 1718, peintre d'histoire et architecte, académicien en 1753, était chevalier de l'ordre du Roi, dessinateur de la Chambre et Cabinet du Roi, et professeur de perspective à l'Académie; il mourut en 1778. — Simon Challe, né en 1719 ou 1720, académicien en 1756, mourut en 1765.

l'emballage de sa Muse... — plus, pour le voiturier qui a porté à Civitta Vecchia la ditte Muse, 15 pauls. » — L'auteur de cette Muse voyageuse, J.-B. Boudard, grand prix en 1732, était à la fois peintre, sculpteur et graveur à l'eau-forte. Le duc de Parme le choisit plus tard pour son sculpteur ordinaire (1). — Grenier, sculpteur aussi, ne se rencontre nulle part; il ne figure, du reste, dans les *Livres de raison* que pour deux copies commandées par Slodtz. Enfin, Bernard, qui commande deux tableaux en 1743, était peintre à Marseille. Il eut une fille, peintre aussi, associée de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille en 1754, et un fils architecte à Paris en 1788.

Pour compléter la société au milieu de laquelle vivait J. Vernet à Rome en 1745, aux noms d'artistes déjà cités il faut ajouter celui de Subleyras, — un des grands peintres du XVIII[e] siècle. Le Louvre possède de Subleyras des œuvres remarquables et charmantes. Mais c'est à Saint-Pierre de Rome, ou, mieux encore, c'est à Milan, à la galerie Brera, qu'il faut le voir, au milieu de la plus illustre compagnie des écoles italiennes, avec son *Christ en croix* et son *Saint Jérôme,* soutenir dignement l'honneur du nom français. Envoyé à Rome comme pensionnaire du roi en 1728, Pierre Subleyras s'y était établi; il avait épousé une des deux filles du musicien Tibaldi, pendant que Tremollière épousait l'autre. Un double charme attirait J. Vernet dans cette famille. Outre les conseils d'un peintre sérieux et savant, il y trouvait une femme aimable, musicienne consommée. Or, on sait de quelle passion de musique était possédé J. Vernet : on connaît l'étroite amitié qui le liait avec Pergolèse. « ...Cette amitié fut si tendre, dit l'auteur de la lettre insérée dans la Correspondance de Grimm, qu'on ne prononçait presque jamais devant J. Vernet le nom de Pergolèse, sans que les souvenirs que ce nom lui rappelait ne lui fissent répandre des larmes. Ils vivaient presque continuellement ensemble. Le peintre avait chez lui un forte-piano, pour amuser son ami; et de même le musicien avait chez lui un chevalet et des palettes. L'un faisait de la musique pendant que l'autre peignait; et Vernet m'a souvent raconté que ces moments ont été les plus heureux pour son génie et pour son

(1) Voir *les Artistes français à l'étranger*, par L. Dussieux, page 309. Il mourut en 1778.

cœur; les chants de Pergolèse lui donnaient le sentiment de la belle nature; « et souvent, » disait-il, « j'ai dû les teintes les plus « suaves et leur accord à l'impression que me faisaient éprouver le « charme de l'harmonie et la douce voix de mon ami. » C'est ainsi que Vernet vit créer le *Stabat* et la *Serva padrona*. Cet intermède eut le plus grand succès; mais le *Stabat,* fait pour un petit couvent de religieuses dans lequel Pergolèse avait une sœur tourière, n'en eut presque point... Ce fut Vernet qui fit entendre une seconde fois ce sublime *Stabat* à des *dilettanti*... On regarda dès lors cette composition comme le chef-d'œuvre de Pergolèse. » — Cette amitié si vive et si constante n'a laissé dans les *Livres de raison* qu'une seule ligne, sous ce titre vulgaire : — « Choses que je prête... — a sig^re^ Pietro Paulo il copista lo Stabat Mater. » — Mais cette ligne suffit pour confirmer le fait rapporté par M. Pitra et par bien d'autres, que le fameux *Stabat* fut composé sur le clavecin et dans l'atelier de J. Vernet. Il ne voulut jamais se dessaisir des brouillons; il les conserva précieusement toute sa vie, ainsi que le clavecin, et les transmit à ses enfants.

Les *Livres de raison* présentent souvent des titres de morceaux de musique prêtés à diverses personnes : le « sonatore di violino » et le « cembalaro » y ont chacun un compte ouvert à titre de professeurs, mais seulement en 1745, c'est-à-dire après le mariage. Le maître de violon était pour monsieur, celui de clavecin pour madame; le moyen de ne pas vivre en bonne harmonie!

Il reste à savoir où Joseph Vernet demeurait à Rome. Tant qu'il vécut garçon, il dut changer plusieurs fois de logis. Une fois marié, il a un domicile fixe, et il en tient note : — « J'ay donné 13 (écus) et 75 baioques pour trois mois de loyé de la maison des quatre fontaines qui sonts pour jusqu'au 20 novembre 1746. » — La rue *delle Quatro Fontane* prend naissance derrière la basilique de Sainte-Marie-Majeure, et, traversant un carrefour où sont en effet quatre fontaines, elle aboutit à la place Barberini; puis, sous le nom de *via Felice,* elle continue jusqu'à la Trinité-des-Monts, où elle se termine par la maison du Poussin. C'est encore aujourd'hui le quartier favori des artistes : aux abords de la place Barberini, la *via delle Quatro Fontane* est peuplée d'ateliers de peintres et de sculpteurs.

On peut, d'après ce qui précède, se faire une idée de la vie de

J. Vernet à Rome, — vie heureuse, s'il en fut jamais. — Le travail rendu léger par la facilité de la main, la santé entretenue par les exercices du corps, l'esprit distrait par les spectacles et les promenades; la musique servant de repos à la peinture; — la compagnie d'une femme charmante, une société de joyeux camarades, l'affluence des amateurs, la protection de ce que Rome comptait de plus illustre, la clientèle des têtes couronnées; — des succès toujours croissants, une fortune qui s'augmentait chaque jour; — certes, peu d'artistes avaient trouvé à Rome plus d'éléments de bonheur. Avec un plus grand génie, le Poussin et Claude Lorrain eurent à passer par d'autres luttes et d'autres déboires, sans arriver jamais à l'aisance bourgeoise dont Joseph Vernet jouissait à trente ans.

Léon Lagrange.

(La suite prochainement.)

LES ESTAMPES DE GEOFFROY TORY

ET SA MARQUE DE GRAVEUR.

Les recherches d'érudition, la publication des documents, la monographie des artistes et des œuvres renouvellent de nos jours l'histoire de l'art et la critique esthétique. Ce mouvement, depuis longtemps donné en Allemagne et en Italie, est déjà prononcé dans notre pays. L'auteur de *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier*, n'a pas compté sans doute, en traitant son sujet à fond, sur des éloges ou des commentaires qui passeraient à côté et qui seraient pour lui aussi peu flatteurs qu'inutiles; l'intérêt de son livre ressortira suffisamment des études qu'il fait faire. Ce livre est plutôt affecté à la typographie et à la bibliographie qu'a l'esthétique; mais il est plein d'une vive passion pour son héros, artiste lettré, que des dons heureux, un esprit novateur et une vie laborieuse n'avaient pas préservé d'un long oubli, il est rédigé sur des pièces nombreuses, très-difficiles à rassembler même avec l'appui des conservateurs de nos grandes bibliothèques, et il nous met tous les documents en main pour connaître, mieux que nous n'avions pu le faire, un graveur original, l'un des plus vifs et des plus féconds pourvoyeurs de notre taille de bois au XVIe siècle.

Geoffroy Tory, né et élevé à Bourges, alla dès sa jeunesse étudier à Rome et à Bologne; il s'établit à Paris, où il publia des livres de classe, et devint, en 1512, régent du collége de Bourgogne. Détourné de l'enseignement des humanités par le goût du dessin et de la gravure, il retourna à Rome en 1517, et, rentré l'année d'après à Paris, se fit libraire et imprimeur. Il se distingua, entre ceux qui illustraient alors cette profession, par son zèle pour le langage français, dont il épela si bien les rudiments, que Rabelais voulut le copier, par son goût pour les lettres italiques, dont il imagina subtilement plusieurs modèles, enfin par ses talents rares dans la gravure. Il devint imprimeur du roi François Ier en 1530; mais nous ne voyons pas où le mena ce

titre, car il finit obscurément après 1550, on ne sait en quelle année, absorbé, à ce qu'il paraît, par les travaux de son atelier de taille sur bois.

Ce que nous connaissions le moins, c'était le début de Tory dans la carrière d'artiste. Il fut des plus brillants, si l'on pense avec M. Bernard qu'il est l'auteur des miniatures de deux manuscrits bien connus, *les Commentaires de César* en trois volumes et *les Triomphes de Pétrarque,* où se rencontrent les signatures *G.* et *Godefroy,* et les dates 1519 et 1520. M. de Laborde les a décrites récemment avec tout le soin qu'elles méritent, sans trouver qui était ce Godefroy (1). Il n'est autre que Geoffroy Tory, dit M. Bernard, et cette opinion est plausible; car, si la suite des ouvrages du graveur sur bois ne répond pas aux promesses du miniaturiste, le dessin procède d'habitudes identiques et la similitude de manière est frappante, particulièrement quand on considère les gravures les plus rapprochées de date, telles que celles du *Champfleury,* datées de 1526. Ainsi considéré, Godefroy Tory est le plus hâtif des artistes de la Renaissance; avant les maîtres de Fontainebleau, il inaugure les formes grandes, élégantes et ressenties, qui brillèrent au temps de François I[er], auxquelles l'Italie prêta beaucoup de son style, l'Allemagne un peu de son accent, mais qui furent plus françaises qu'on ne veut bien le dire. On sait, du reste, que ces miniatures sont originales jusque dans leur procédé en camaïeu relevé de couleurs chatoyantes, avec des subtilités de trait qui indiquent une main plus apte à manier la plume que le pinceau, et toute disposée pour l'outil du graveur. Le dessinateur perdit une partie de sa distinction en passant d'un genre privilégié à un genre vulgaire; mais ainsi le voulait le progrès de l'art.

Les premières gravures de Tory se trouveraient, suivant M. Bernard, dans une édition d'Heures de Simon Vostre portant une table de 1515 à 1530, où l'on voit des planches signées d'un *G* ajoutées à celles des éditions précédentes. Mais une lettre semblable marque plusieurs vignettes d'un livre d'Heures de Gillet et Germain Hardouin, qui employèrent, comme Vostre, les presses de Pigouchet. Si ma mémoire est fidèle, les figures sont d'une taille exercée, d'un dessin mouvementé, mais s'en tenant à l'imitation

(1) Voir *Revue universelle des Arts,* 1[re] année, 1[re] livraison.

des Allemands, et elles paraissent devoir être plus naturellement attribuées à Germain Hardouin qui, dans un passage, est qualifié *in arte litterariæ picturæ peritissimus*. Quant à Jean Perreal, que M. Bernard fait intervenir ici comme maître de Tory et auteur d'une partie de ces vignettes, la conjecture est sans base ; il y a, dans les livres antérieurs, des planches qui peuvent lui être attribuées avec plus de vraisemblance. Une fois à la recherche des marques, l'auteur n'a pu s'empêcher d'ajouter à sa nomenclature deux bois trouvés dans les illustrations de l'imprimerie de Troyes qui sont signés G T; ce sont des ouvrages qu'on ne discute pas. L'histoire de l'art est impossible si l'on ne commence pas par débarrasser le terrain de ces produits qui n'ont ni nom ni date, parce qu'ils n'ont point de forme. Toutes les personnes qui ont feuilleté les anciennes gravures savent bien que les marques et les monogrammes prennent souvent de l'importance en raison inverse du mérite de la pièce. La meilleure signature d'un artiste est celle qu'il écrit de son outil sur ses figures.

Les estampes signées d'un G surmonté de la croix de Lorraine ont plus d'importance. *Les Travaux d'Hercule* en douze pièces ne sont pas d'un artiste médiocre. Le dessin y prend des allures magistrales et même acerbes, en cherchant les effets de musculature et l'expression des têtes à l'imitation de Mantegna et d'Albert Dürer; la taille y poursuit les effets du burin. Bartsch les avait citées parmi les vieux maîtres allemands inconnus, et les monogrammatistes oscillaient entre Jean Schoorel, George Scharfenberg, Giuseppe Scolari, etc.; leur origine française fut seulement soupçonnée, quand on trouva des épreuves où les figures étaient accompagnées de quatrains français. Puis, lorsque l'on trouva la même marque sur une planche servant de frontispice au *Blazon des hérétiques* de Pierre Gringoire (1524), et sur plusieurs vignettes des *Heures mises en rhitme*, par le même poëte, on voulut faire un graveur sur bois de Gringoire, qui était Lorrain, héraut d'armes du duc René II, et tout naturellement porté à arborer la croix de Lorraine sur son initiale. Ce qu'il y a de certain, c'est que la marque du G à la croix de Lorraine se trouve aussi sur les planches d'un livre lorrain, *la Victoire du duc Anthoine contre les lutheriens*, publié par son secrétaire Volcyr, qui en fit les frais, *ne trouvant aucun libraire qui veuille entreprendre le faire pour les grands frais qui y sont tant aux pourtraicts et tailles des his-*

toires que impression d'iceluy, et le fit imprimer non en Lorraine, mais à Paris, en 1426, par Galliot Dupré. Il est à remarquer que la marque de ce libraire, représentant une galiote, porte aussi une croix de Lorraine surmontant son chiffre. Maintenant, l'attribution de ces planches à Geoffroy Tory s'appuie sur des rapprochements de marque très-ingénieux; le style des pièces n'y met pas un obstacle absolu, il faut seulement admettre que le graveur fut mené bien loin de ses premiers ouvrages par l'imitation de la taille allemande. Le fait est possible, parce que la gravure française, au commencement du XVIe siècle, fut tiraillée à quatre quartiers, pour ainsi dire, par l'habitude nationale, par le goût flamand, par la manie allemande et par la séduction italienne. M. Bernard donnerait toute sanction à cette seconde attribution, s'il pouvait trouver les traces d'un voyage de Tory en Lorraine ou en Alsace, qui se placerait après son voyage d'Italie; l'importation des bois de ces pays, fréquente alors, suffit d'ailleurs, en ce qui regarde le commun de nos graveurs, pour expliquer cette altération de leur goût. J'en citerai tout à l'heure un exemple, venu encore de la Lorraine, qui dut être certainement connu de Tory. Quoi qu'il en soit, *les Travaux d'Hercule* méritent une place honorable parmi les premiers essais en grand de la gravure française, à côté des estampes de Jean Duvet. Le Musée britannique en a recueilli la suite comme notre Cabinet des Estampes. Deux pièces, dans la suite de Londres, portent même les quatrains qui manquent aux pièces correspondantes dans la suite de Paris; ce sont : la cinquième, *le fin Achelous contre Hercules conteste* etc., et la septième, *le puissant Gérion tyran abominable* etc., etc.

Cependant les plus beaux titres de Tory comme graveur seront toujours les figures qu'il fit pour son livre de *Champfleury* et pour les éditions nombreuses d'Heures qu'il publia de 1524 à 1543; ce sont aussi les plus authentiques, puisqu'ils portent son nom en toutes lettres, *Geoffroy Tory,* et un privilége indiquant qu'il a fait faire ces histoires et vignettes à l'antique et à la moderne; ils montrent, d'ailleurs, une parfaite concordance de style et d'exécution. C'est en feuilletant ces planches, qu'on entre au fond de sa manière riche, variée et spirituelle à l'infini dans les ornements, contournée, prolongée et fourchue dans les figures, se laissant aller trop souvent à la maussaderie dans les airs de tête, à l'enflement dans les draperies, envahie, enfin, par

la lourdeur dans les tailles. La plus grande aisance de l'artiste est dans l'ordonnance de ses figures et dans la décoration de ses portiques; il semble, quoi qu'il en dise, que ce qu'il a le mieux étudié à Rome, ce sont les thermes de Titus et les arabesques de Jean d'Udine. Les deux figures capitales faites pour le missel de 1539, à l'apogée de sa carrière, nous montrent l'appesantissement qui le gagna comme dessinateur en grand. M. Bernard, qui a cité un grand nombre de livres où elles furent reproduites après lui, a négligé de nous dire que Tory les avait reproduites lui-même, avec peu de changements, du missel imprimé en 1489 par Jehan Dupré. C'est là, bien plus sûrement que dans les Heures citées, qu'on peut croire à l'intervention de Jehan Perreal. Malgré ses études italiennes et ses accointances allemandes, Tory fut, en effet, l'élève des tailleurs de bois français. Les marques et les encadrements qu'il grava d'abord pour les libraires se confondent avec ceux qui avaient été gravés avant lui, et je suis loin de croire avec M. Bernard qu'il apporta dans ce genre la perfection à la place de la grossièreté, la délicatesse des gravures italiennes au lieu du gothique genre criblé. D'abord, les marques des libraires du xv[e] siècle, quand on choisit les meilleures, chez Guyot Marchand, Jehan Dupré, Antoine Denidel, Claude Jaumar, font paraître une pureté de dessin, une naïveté d'expression et une fermeté de taille, que Tory laissa perdre. Dans les ornements italiens mêmes, Josse Bade, Claude Chevallon et d'autres avaient introduit avant lui dans leurs frontispices les beaux encadrements des livres de Venise. Il apporta, il est vrai, une variété et une richesse inconnues avant lui; mais pour cela il ne prit rien aux graveurs italiens, qui pour les bois étaient souvent inférieurs aux graveurs français. M. Bernard a établi facilement la supériorité de son imprimeur, en prenant pour point de comparaison un seul exemple, la marque des Marnef. Ce bois est inférieur à ceux que j'ai cités; cependant si, au lieu de s'arrêter au fac-simile de M. Sylvestre ou à quelque état d'une édition postérieure, on veut bien le regarder sur un livre de 1493 ou 1496, on y trouvera une taille qui, dans son système de grossoiement, dessine les fleurs avec une fermeté qui manqua à Tory; il n'en fut que mieux disposé, j'en conviens, à devenir l'un des plus habiles ouvriers de la Renaissance.

Un assez grand nombre de planches du *Champfleury* et des

Heures portent pour marque une petite croix de Lorraine, et M. Bernard, qui paraît travaillé par le besoin de trouver un signe matériel auquel on puisse reconnaître indubitablement les ouvrages de gravure de son imprimeur, a fait de cette croix de Lorraine son guidon. Suivant lui, Tory a pris ce signe comme le *toret* du pot cassé qui lui servait d'enseigne et qu'il avait gravé sur plusieurs planches, et comme une forme particulière de l'initiale de son nom de famille. Il en résulterait que toutes les planches marquées de la croix de Lorraine ont été gravées par Tory. Je ne saurais me ranger à ce système, qui ne cadre pas avec les faits que je connais. La double croix est d'abord un vieux usage des imprimeurs libraires, qui la placent au colophon de leurs livres et qui en font, comme des croix d'autre forme ou de divers appendices, le pivot de la girouette de leur enseigne. Jean Clein et Jean Treschel, Martin Morin et d'autres l'arborent au xve siècle, à l'imitation des libraires d'Allemagne; plus près, François Fradin et Galliot Dupré la prennent aussi. D'un autre côté, cet emblème, qui figurait sur les armes des ducs de Lorraine et sur le poinçon des orfévres de Nancy, s'installa avec fracas dans la gravure en bois par l'épopée de la Lorraine : *Liber Nanceidos,* imprimé en 1518, à Saint-Nicolas du Port, par Pierre Jacobi, où l'on voit la double croix marquée presque à chaque planche sur les drapeaux des cohortes et sur le dos des soldats. Comment Geoffroy Tory fut-il conduit à l'afficher sur son G d'abord, si les gravures à cette marque, en partie faites pour des livres lorrains, sont de lui, et ensuite sur beaucoup d'autres de ses planches? Je l'ignore; mais les coïncidences que j'indique me semblent plutôt sur le chemin de la vérité que l'interprétation du *toret,* qui n'est sortie que de l'imagination de M. Bernard. Tory, qui a donné lui-même une interprétation de son pot cassé et de son *toret,* n'a pas trouvé celle-ci; elle vaut les autres, mais il avait ses raisons pour ne pas s'approprier à ce point la croix de Lorraine.

Du temps même de Tory, d'autres graveurs sur bois mirent sur leur travail la marque de la croix de Lorraine. Les plus connus travaillèrent à sa suite et furent, à ce qu'il paraît, ses élèves; ils prirent de lui ce signe de fabrique, qu'il avait accrédité auprès des marchands; mais leurs ouvrages se font reconnaître à d'autres titres. Il est à regretter que M. Bernard ait voulu enri-

chir à leurs dépens l'œuvre de son graveur; les deux principaux artistes ainsi sacrifiés sont Mercure Jollat et Jean Cousin.

Jollat a signé de son nom et de la croix de Lorraine plusieurs planches du livre de *la Dissection du corps humain*, par Charles Estienne, imprimé par Simon de Colines en 1545 et 1546. Les dessins, trop anatomiques pour un artiste, furent faits par le chirurgien Stephanus Riviere, ainsi qu'il est dit dans la préface, et les gravures sont de celui qui les a signées. A quelques principes semblables à ceux de Tory, Jollat réunit des façons toutes différentes; plus technique dans ses traits et plus régulier dans ses hachures, il est particulier dans ses terrains, tout garnis de grandes plantes, de pierres et de volvaires; mais il n'est point dessinateur d'invention. M. Bernard, pour expliquer le nom de Jollat sur des planches qu'il voulait être de Tory à cause de la croix de Lorraine, a supposé, contrairement aux termes de la préface, que Jollat avait été le dessinateur au moins d'une partie de ces planches. Il ne s'est point aperçu qu'il réduisait ainsi le rôle de Tory, dessinateur et graveur si original, à celui d'un tailleur de bois tout secondaire, copiant jusqu'au nom et à la date tracés par un autre. Jollat a fait, du reste, d'autres ouvrages où sa manière se reconnaît aussi, les uns avec la croix de Lorraine et le signe de Mercure, que l'on croit désigner son prénom, les autres anonymes. Il faut placer dans leur nombre le livre *Bayfi Annotationes*, de 1536, et le livre des *Vicomtes de Milan*, 1549, que M. Bernard a donnés à Tory, par la seule raison que leurs planches portent la croix de Lorraine. Ces planches sont remarquables par le fini des tailles; mais elles sont faites sur des dessins fournis au graveur. Tory est resté jusqu'à la fin graveur plus libre et plus original.

S'il y a, parmi les gravures des livres du XVIe siècle, des planches où l'on puisse se flatter de trouver la main de l'un des fiers sculpteurs de ce temps, c'est certainement l'*Entrée d'Henri II*, imprimée en 1549 par Jacques Roffet, qui les fournira. Elles tranchent par leur dessin, non moins que par leur gravure, avec les ouvrages de Tory; elles sont en disparate complète avec les ouvrages de Jollat. En réunissant dans le même artiste, au même moment, des manières si opposées, M. Bernard ne s'est point aperçu qu'il faisait un monstre. Qu'on regarde l'ensemble ou qu'on prenne le plus petit détail, la liaison est impossible. On

s'en apercevra surtout en rapprochant telles figures qui sont composées dans une même donnée, comme les *victoires* de l'arc de triomphe au f° 9 de l'*Entrée d'Henri II* et les anges du portique de l'*Annonciation* dans les grandes Heures de 1543. Sans rien rabattre du mérite de Tory, le graveur de l'*Entrée* fut un maître d'une autre portée. Il y a dans ses figures une grâce contenue, une expression fine, qui ne furent point les dons de Tory, et sa gravure est d'une légèreté et d'une sobriété délicate qu'il ne connut pas davantage. On connaît d'autres ouvrages de Jean Cousin, tant sur bois qu'à l'eau-forte, et c'est à cause de l'analogie qu'ils présentent avec celui-ci, que l'attribution en a été faite. Plusieurs le croient élève de Geoffroy Tory, mais il eut dès le commencement une maîtrise qui ne se laisse pas discipliner.

Enfin, M. Bernard a été entraîné par sa passion pour Geoffroy Tory et par le leurre de la croix de Lorraine, jusqu'à ranger dans son œuvre des gravures de l'école de Lyon ! On peut à la rigueur voir la croix apparaître dans les méandres des encadrements que fit faire Jean de Tournes et qui lui servirent pour l'impression des *Métamorphoses d'Ovide*, en 1557, et de plusieurs autres livres; mais cela ne fera pas que ces encadrements ressemblent à ceux des livres de Tory, tandis qu'ils concordent parfaitement avec les ouvrages avérés de Bernard Salomon. Le fécond atelier dont il fut l'ouvrier le plus célèbre n'est pas connu dans tout son personnel; il eut peut-être quelques accointances avec les ateliers de Paris; mais ses bois se distinguent, Dieu merci, par des signes tout visibles et tout pittoresques. Les sujets pantagruéliques que M. Bernard a remarqués dans ces cadres s'écartent autant que possible, par l'esprit et par la main-d'œuvre, de la manière de Tory, que M. Bernard n'a pas manqué de louer comme étranger aux illustrations de Rabelais. Ces petits sujets, très-rapprochés des premières éditions lyonnaises de *Pantagruel,* furent ensuite traités en grand et imprimés à Paris, en 1565, par un tailleur de bois que l'on n'a point déterminé, mais qui n'est certainement aucun de ceux que nous nommons ici.

Geoffroy Tory eut sans doute des variations dans sa manière. Il ne fit jamais mieux que lorsqu'il sut rester sobre de tailles et borné aux petites compositions. Son chef-d'œuvre est peut-être le frontispice du *Diodore* de Macault, en 1535, où l'on voit François Ier assis dans une chaire à dossier fleurdelisé, à table

avec ses enfants, son singe, son lévrier et ses courtisans, pendant que Macault lui lit son livre. Cette pièce, dont l'attribution n'est pas contestable, ne porte pas la croix de Lorraine; le maître en publia sans cette marque beaucoup d'autres que M. Bernard, par scrupule, n'a pas voulu mentionner. Comme compensation des ouvrages que j'ai déniés à Tory, on me permettra le plaisir d'en citer ici un, qui ne lui est pas donné par M. Bernard : *les Fables d'Ésope mises en rhitme françois,* par Gilles Corrozet (Paris, Denys Janot, 1542). L'exemplaire que j'ai vu n'étant pas complet, il se pourrait qu'on y découvrît quelque croix de Lorraine; mais cela ne changerait rien à la conviction que donne l'examen de ses planches. Les petits sujets sont contenus ensemble avec les quatre premiers vers de la fable dans des encadrements à pilastres et frontons ornés dans le style du maître et historiés au soubassement de petits sujets amoureux, traités avec sa mignardise un peu appesantie.

Il sortit de l'atelier de Tory, dans les dernières années, beaucoup d'ouvrages de planches mêlées qu'on ne peut donner qu'à des élèves et même à des apprentis; le départ en sera toujours impossible; quand on a éclairé la tête d'une école, il faut laisser sa queue se traîner dans l'ombre. Je signalerai cependant ici un élève de Geoffroy Tory, que M. Bernard n'a point nommé : c'est François Gryphe, le frère de Sébastien Gryphe, de Lyon. Il a gravé et imprimé, en 1539, un Nouveau Testament qui, par une circonstance bien rare, désigne l'auteur des planches sur le titre et dans les priviléges du Roi et du Parlement qui précèdent et suivent le livre : *Novum testamentum illustratum insignium rerum simulacris cum ad veritatem historiæ tum ad venustatem artificio expressis.* La marque du gryphon, *excudebat Fran. Gryphius* AN. MDXXXIX, in 8° p°. Et dans le privilége, *Francoys Gryphius imprimeur libraire et marchant demourant à Paris... requeroit lui ètre permis faire imprimer et vendre le Nouveau Testament figuré par lui.* On n'y trouve pas la croix de Lorraine, mais une lettre L gravée par Tory et une suite de petites planches gravées avec une finesse pleine de fermeté, selon des types, des attitudes et des ordonnances qui ne peuvent appartenir qu'à son école.

Bien des points prêteraient encore à la discussion dans les listes dressées par M. Bernard, de 1515 à 1558, en l'honneur de Geoffroy Tory; ces discussions sont inhérentes au sujet qu'il a

pris. Qui pourrait se flatter de dire le dernier mot dans les menues questions soulevées par l'histoire des artistes? Quelles que soient celles qui ont été indiquées ici, leur solution est facilitée par des recherches patientes et ingénieuses que je louerais davantage si je les aimais moins; ce n'est qu'après qu'on aura fait des monographies aussi jalouses pour les autres grands imprimeurs : Denis Janot, Pierre Regnault, Simon de Colines, André et Jacques Roffet, Jean et François de Gourmont, qu'il sera possible de tracer l'histoire de la gravure en bois du xvi[e] siècle et d'une des pléiades les plus brillantes de notre école renaissante.

J. Renouvier.

CATALOGUE RAISONNÉ

DE

L'ŒUVRE DE LANGOT,

GRAVEUR MELUNOIS.

D'après le témoignage de Basan dans son *Dictionnaire des Graveurs*, François Langot naquit à Melun ; mais en quelle année? c'est ce que nous n'avons pu découvrir en compulsant, aux archives de cette ville, les actes de baptême, qui sont incomplets pour la première moitié du XVII[e] siècle. Comme l'a judicieusement fait observer Nagler (1), Basan a dû confondre la date de la naissance de F. Ragot avec celle de F. Langot, car le biographe français se contente d'énoncer dans sa première édition que Langot gravait au XVII[e] siècle, et dans la seconde il fixe sa naissance à l'année 1641, précisément celle où Ragot est né à Bagnolet. Remarquons, en outre, que la méprise de Basan va plus loin : selon lui, Langot a gravé beaucoup de copies d'après Rubens, et nous n'en avons jamais découvert une seule, tandis que ce fait s'applique à l'œuvre de Ragot. Ce sont ces confusions qui ont induit Füssly (2), biographe allemand, à présumer que Langot et Ragot n'étaient qu'un seul et même artiste ; supposition inadmissible en comparant les pièces signées de chaque graveur et caractérisées par un faire tout différent.

Si l'on admettait la date de 1641 pour la naissance de Langot, il aurait publié dès l'âge de quinze ans un portrait de Catherine de Suède, qui est une bonne copie de l'estampe de Nanteuil ; or, une telle précocité de talent est trop extraordinaire pour ne pas faire croire à une erreur de biographie. Les quelques détails que nous pouvons donner sur la vie de notre artiste nous sont fournis par les inscriptions mêmes que portent ses estampes.

F. Langot vint étudier son art à Paris ; nous avons lieu de croire que ce fut dans l'atelier de Pierre Landry, qui avait alors la vogue pour l'imagerie religieuse ; les premiers essais de Langot reproduisent des

(1) *Künstler Lexicon.*

(2) *Allgemeines Kunstler Lexicon oder Kurse Nachricht*, 1779.

sujets de ce genre, gravés tout à fait dans la manière du maître et édités à son adresse. Évidemment ces pièces ne donnent pas encore une haute idée du talent de notre artiste; on peut lui reprocher de la lourdeur et de la sécheresse; cependant Langot fit preuve d'une étonnante hardiesse de burin en entreprenant pour Landry deux estampes curieuses par leur dimension colossale. Ce sont des copies d'après Van Dyck et Pietre de Cortone, composées de neuf feuilles d'assemblage et dont les figures sont grandes comme nature. L'exécution de pareilles pages exigeait une grande vigueur de travaux, de la correction dans le dessin et surtout une parfaite intelligence de l'effet; Langot n'a pas failli à sa tâche, on peut en juger par les deux épreuves que M. Ch. de Chennevières vient de découvrir dans l'église de Boulogne près Paris (1), où elles remplissent encore la destination pour laquelle l'artiste les avait exécutées. Collées sur toile et tendues sur châssis, ces gigantesques estampes font illusion complète : on les prendrait pour de bonnes peintures en grisaille ou pour des cartons de maître; quoique exposées là depuis deux siècles, elles n'ont pas subi d'altération notable, grâce à la couche de vernis qui les protége.

Denis Godefroy, conseiller et historiographe du Roi, chargea Langot, vers 1661, d'exécuter la gravure du portrait d'Étienne Chevalier, ministre des finances de Charles VII, d'après la peinture contemporaine de Jean Fouquet, qui était conservée dans le chœur de la collégiale de Melun, sa ville natale. Ce portrait, destiné à l'édition des Chroniques de Jean Chartier, accuse encore chez l'artiste une sécheresse de burin que motive, il est vrai, la roideur d'une peinture gothique; néanmoins Langot se corrigea par la suite de ce défaut, en s'appliquant à étudier la manière des plus célèbres maîtres allemands. Corneille Bloemaert fut son modèle favori. La pièce la plus capitale qu'il ait reproduite d'après ce maître est l'*Apparition du Christ à saint Ignace*, dont les travaux sont rendus tout à la fois avec une fidélité et une liberté si étonnantes, qu'on a peine à distinguer l'original de la copie.

Vers 1664, Langot avait déjà acquis un talent sûr de lui; il lui valut la commande de grandes pièces pour les têtes de thèses que l'on exécutait

(1) Voir dans la *Revue de l'art chrétien,* IV[e] livraison, p. 170, l'intéressant article intitulé; *Imagerie d'église au* XVII[e] *siècle* que M. de Chennevières a publié à l'occasion de cette découverte. Le savant archéologue regrette que l'exemple de Langot ne soit pas suivi de nos jours par d'habiles graveurs en bois. Ce serait un moyen de populariser les chefs-d'œuvre des grands maîtres et de les mettre à la portée des pauvres églises de campagne.

alors avec beaucoup de luxe. Un éditeur des plus en renom, Herman Weyen, le prit sous son patronage. Le burin de Langot se recommandait par une telle souplesse, qu'il réussissait également à pasticher les différentes manières de Claude Mellan, de Grégoire Huret, de Nolin et de Pierre Audran. Il paraît avoir gravé aussi, d'après ses propres compositions, des sujets pieux et des allégories; son dessin ne manque pas de noblesse et est empreint d'une certaine mélancolie qu'il semble avoir puisée dans l'école de Le Sueur; sa thèse en l'honneur de l'évêque la Fayette nous en offre un beau spécimen.

L'année de la mort de Langot n'est pas connue : l'estampe que nous supposons la dernière sortie de ses mains, celle qui décèle à la fois la pointe la plus légère, la plus brillante, et son talent le plus avancé, est un portrait de Léopold Ier, archiduc d'Autriche. Les quatre vers qui sont au bas font allusion à la paix de Nimègue, à laquelle l'empereur adhéra en 1679, ce qui nous porte à conjecturer que c'est vers cette époque que doit être placée la mort de Langot. Sa carrière artistique aurait donc embrassé une période d'environ vingt-trois ans. Ses estampes sont devenues fort rares et ce n'est qu'après plus de dix ans de recherches que nous sommes arrivé à inventorier vingt et une pièces de son œuvre : douze sujets religieux, cinq thèses et quatre portraits. Nagler ne cite que quatre pièces de Langot, et néanmoins, sur les quatre, il y en a une qui nous est restée inconnue, c'est sa *Sainte Thérèse aux pieds du Sauveur*. M. Ch. Leblanc, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, en signale deux de plus. Le Catalogue de l'abbé de Marolles nous apprend qu'il a possédé seize pièces de ce graveur, mais il n'en donne pas la description. Ce célèbre amateur, dans son *Livre des peintres et graveurs* en vers, cite deux fois François Langot, d'abord parmi les graveurs en taille-douce, et, en outre, au nombre des graveurs d'armoiries. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale possède une assez volumineuse collection de blasons gravés au XVIIe siècle, que nous avons feuilletée sans pouvoir en trouver un seul signé du nom de Langot. Comme un des reproches les plus mérités par notre buriniste est d'avoir eu longtemps une allure indécise, de s'être trop complu à pasticher les maîtres de son temps, sans chercher à acquérir une originalité qui lui fût propre, nous nous abstiendrons de toute attribution douteuse. Son bagage artistique n'y gagnerait au surplus que quelques pièces presque sans valeur.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE.

SUJETS RELIGIEUX.

1. *Saint Thomas*. Tête de 3/4 tournée à droite. Vu à mi-corps, l'apôtre tient d'une main le livre des saints Évangiles ouvert et de l'autre son attribut caractéristique : une lance à hampe de bois brut. A droite, sur l'épaisseur de la tablette, est inscrit le nº 5. On lit au bas : *S. Thoma.* ; à gauche : *F. Langot fecit;* à droite : *Parisiis apud P. Landry, viâ Jacob.*

Dimension : H. 0,700. L. 0,485.

Tête d'un beau caractère et d'une grande noblesse; mains d'un dessin un peu rond et d'un modelé peu heureux. (Bibl. impér., Cabinet des Estampes et cabinet de M. de Baudicourt.)

2. *Saint Philippe*. Tête de 3/4 se détachant sur une draperie moirée et frangée. Le personnage, représenté à mi-corps, porte une croix triomphale à croisillons pommetés. Sur la marge du bas, on lit : *S. Philippe;* avec la même adresse d'éditeur que la pièce précédente. Sur l'épaisseur de la tablette à droite, on a ajouté : *Sub signo S. Francisci;* à gauche : *F. Langot fecit*, nº 7.

H. 0,700. L. 0,485.

Ces deux têtes d'expression font suite à une série des douze apôtres. Entièrement gravées au burin, elles paraissent avoir été exécutées pour servir d'études dans les académies de dessin, ou plutôt pour décorer les églises et les oratoires, comme l'a démontré M. de Chennevières; ce qui confirme cette dernière destination, c'est que nous avons trouvé, collés sur toile, une série de quatre autres apôtres gravés d'après les peintures de Watelé, dans la même dimension et avec l'adresse du même éditeur que les deux précédents; quoique traités du même faire, ils ne portent cependant pas la signature de Langot. Ce sont *Saint Simon*, *Saint Jacques le Mineur*, *Saint Mathias* et *Saint Matthieu*, ce dernier portant le nº 12.

3. *Le Christ au roseau*, d'après Ant. Van Dyck. Composition bien connue qui présente le divin Sauveur insulté par des soldats; les sept personnages reproduits de grandeur naturelle. Dans le champ de l'estampe, en bas à gauche, on lit sur un papyrus : *Anto. Vandick pinxit. Francis. Langot sculp. / Parisiis apud Petrum Landry via Jacobæa / sub signo sancti Francisci de Sales cum priv. Regis.* Pièce en neuf feuilles d'assemblage.

H. 2,170. L. 1,520.

Malgré sa dimension si extraordinaire, cette gravure conserve à distance une netteté brillante et produit tout l'effet désirable, grâce à l'emploi

des tailles larges, nourries et continues. Le caractère des têtes est bien rendu et le dessin est très-satisfaisant. En 1856, dans une vente confiée à l'expertise de M. Defer, il en a passé une épreuve qui a été adjugée 35 fr. Elle était aussi collée sur toile; circonstance qui semble indiquer qu'elle a rempli la même destination que l'épreuve récemment découverte par M. de Chennevières dans l'église de Boulogne.

4. *L'Adoration des bergers*, d'après Pietre de Cortone. Composition de treize figures grandes comme nature. Deux bergers et une bergère viennent saluer dans l'étable le divin nouveau-né, qui gît dans la crèche, étendu sur la paille ; à sa gauche est assise la Vierge, derrière laquelle saint Joseph se tient debout, le bras appuyé sur la tête du bœuf. Au milieu des nuages, sept anges déroulent un long phylactère sur lequel est écrit : GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERR... MINIBUS BONE.... TATIS — SANCTÆ MARIÆ SIENN. Dans le champ de l'estampe, en bas à gauche, est un cartouche sur lequel on lit : *Petrus Berretinus Cortoniensis pinxit | Fran. Langot sculp.* | et plus bas : *Parisiis apud Petr. Landry | sub signo sancti Francisci de Sales c. priv. Regis.* Pièce en neuf feuilles de même dimension que la précédente et destinée à lui faire pendant.

La seule épreuve connue est exposée dans l'église de Boulogne, près Paris ; cette page gigantesque ne le cède en rien à la précédente pour le mouvement et la hardiesse des tailles ; cependant elle paraît plus sourde de ton, ce qui peut tenir au parti pris dans l'original. Du reste, nous croyons que, pour tenter avec succès des reproductions de ce genre, il faudrait s'adresser aux maîtres les plus coloristes et choisir dans leurs œuvres celles où l'effet est très-accentué.

5. *Le Bénédicité*, ou Repas de la Sainte Famille. L'enfant Jésus tient à la main une jatte à panse gauderonnée et offre sa prière à Dieu le Père, qui apparaît dans les nuages, tenant un globe crucifère au milieu d'anges et de chérubins ; la Vierge joint les mains, saint Joseph les croise sur sa poitrine ; sur la table, couverte d'une nappe, on remarque entre autres ustensiles un verre en forme de calice. A terre sont déposés d'un côté un riche rafraîchissoir dans le style de la Renaissance, de l'autre une corbeille remplie de fruits. Dans le champ de l'estampe est inscrite l'adresse de P. Landry ; sur la marge du bas, on lit : *Non venit ministrari sed ministrare. Matth. cap.* 20. *v.* 28. ; au-dessous, à droite : *F. Lango* (sic) *fecit.*

H. 0,650. L. 0,465.

Composition très-gracieuse et figures pleines de sentiment, mais de la

sécheresse dans le burin et l'exécution un peu lourde. (Bibl. imp., Cab. des Est.)

6. *L'Ange gardien.* Sans toucher du pied la terre, un ange conduit par la main un jeune enfant auquel il montre le ciel inondé de lumière. Dans le lointain, plusieurs pèlerins guidés par leurs anges protecteurs se rendent à une église dont on aperçoit le clocher dans le fond à droite. Dans la marge du bas, à droite, on lit : *Langot fe.—Alexander Boudan ex. cum privil. Regis.*; au-dessous, dans un cartouche orné de coquilles, est inscrite cette prière : *Angele sancte Deo dilecte, etc.*

H. 0,390, (y compris le cartouche) 0,436. L. 0,283.

Assez belle composition, qui paraît avoir été exécutée pour une confrérie ; mais on y remarque le défaut assez habituel de Langot : le ciel et les fonds sont traités lourdement. (Bibl. imp., Cab. des Estampes.)

7. *L'Adoration du Saint Sacrement.* Au milieu des nuages peuplés de chérubins, brille une amende mystique dans laquelle sont inscrits le Père éternel, la Colombe divine et l'Agneau sans tache, couché sur la croix. De cette victime symbolique s'échappent quatorze rayons, portant les noms des quatorze vertus qu'exige l'admission au banquet eucharistique; ils ont pour support un pied d'ostensoir richement sculpté et ornementé de têtes de chérubins. Sur la base de cette pièce d'orfévrerie est gravée cette inscription : *Lové soit le tres-Sainct Sacrement de l'autel.* Au-dessus, dans un médaillon formant nœud, on lit : *indulgence pleniere octroyée par le Pape Paul cinquiesme*; et plus bas, à droite : *F. Langot, f.* Dans la marge du bas est écrit; *Verbum supernum prodiens, nec patris linquens dexteram ad opus suum exiens, venit ad uitæ uesperam*; et au-dessus, à droite : *Herman Weyen, excud.*

H. 0,382. L. 0,290.

Cette pièce très-rare est gravée d'après une estampe originale de Claude Mellan, et pastichée dans sa manière à s'y méprendre, tant le copiste a su pratiquer avec adresse l'emploi des tailles rentrées, sans avoir recours aux contre-tailles. La Bibl. imp. possède quatre états de la planche de Mellan. Langot a copié le premier état, en ajoutant toutes les inscriptions pieuses qui ne se trouvent que dans le quatrième, et le passage latin que nous avons donné remplace douze vers français. Cette reproduction a dû être commandée par une confrérie. (Cabinet de l'auteur.)

8. *Sainte Marie Majeure.* Vierge à mi-corps, coiffée du dominical et tenant à la main gauche un mouchoir; sur ses genoux l'enfant Jésus, la tête ornée du nimbe crucifère, porte le livre de SS. Évangiles et élève la main droite pour bénir. Dans le champ de l'estampe, on lit en haut :

M-P ΘV (Ματηρ θεου). Dans la marge du bas, l'inscription porte : *Deiparæ virginis effigies quæ summâ veneratione in basilicâ Liberianâ in exqviliis colitur.;* au-dessous, un écu armorié avec cette dédicace : *A tres noble et tres vertueuse dame Marguerite Ranchin espouse de monsieur Vanel conseillier et secrétaire du Roy, etc... par son tres humble et tres obeissant serviteur Herman Weyen.* Plus bas à gauche on lit : *à Paris, chez Herman Weyen, rue S. Jacques, à l'enseigne S. Benoit;* à droite : *Langot, fecit.*

H. 0,570. L. 0,387.

Roideur de dessin et sécheresse de travail, qui ne peuvent être ici blâmées chez le graveur ; on doit plutôt lui savoir gré de la fidélité avec laquelle il a cherché à reproduire le type byzantin, à une époque où les artistes étaient généralement si dépourvus du sentiment archaïque.

On se rappelle que la Vierge Libérienne, ainsi appelée parce qu'elle était conservée dans la basilique fondée par saint Liber en 352, passait pour être l'œuvre du pinceau de saint Luc. Cette peinture était autrefois placée sur un fond de lapis et entourée de pierres précieuses. C'est par erreur que M. de Chennevières a désigné cette pièce sous le titre de *Notre-Dame de la cathédrale de Livon*, chef-lieu de canton où nous ne croyons pas qu'il y ait jamais eu une cathédrale. Selon une autre tradition, la Vierge de Mégapisléon aurait été aussi sculptée de la propre main de saint Luc.

9. *La Sainte Famille visitée par sainte Élisabeth et saint Jean.* L'enfant Jésus remet à son jeune précurseur la banderole qui doit porter sa devise: *Ecce agnus Dei;* près d'eux est couché l'agneau symbolique. La pierre sur laquelle est assise la sainte Vierge porte cette inscription presque illisible : *Langot Fecit.;* dans la marge du bas on lit : *Ecce tu pulcher es, dilecte mi decorus. Canticorum cap.* 2.; au-dessous à gauche : *Herman Weyen excudit cum privilegie* (sic).

H. 0,300. L. 0,390.

Nous possédons deux états de cette planche :

1° Avec l'arbre et les fonds seulement mordus à l'eau-forte, et sur le premier plan, à droite, l'adresse de *Hecquet, à limage S. Maur sur la place Cambray.*

2° Celui décrit.

10. *Saint François d'Assise*, d'après le Guide. Le bienheureux stigmatisé est à genoux, à l'entrée d'une grotte; il tient à la main une tête de mort, et devant lui dans le roc est planté un crucifix. Au milieu, dans la pénombre, est écrit : *Langot fe.;* dans la marge du bas on lit ce titre : *S. Franciscus*, et plus bas cette prière : *confige timore tuo carnes meas, etc.;*

au-dessous à gauche : *Guidus Renus Bononius Invent.*, à droite ; *F. Langot fecit. — Herman Weyen excudit.*

Copie brillante et vigoureuse d'après l'estampe de Corneille Bloemaert, mais de la bizarrerie dans les tailles et une affectation trop marquée de moirer ses draperies dans les ombres.

11. *Sainte Thérèse aux pieds du Sauveur.* Pièce qui n'est pas autrement décrite par Füssly et Nagler, mais dont jusqu'ici nous ne connaissons pas d'épreuve signée. P. Rubens a peint Sainte Thérèse aux pieds du Sauveur, le priant de délivrer des flammes du purgatoire l'âme de don Bernard Mendozy, que l'on voit sur le premier plan au milieu d'âmes en peine et auquel un ange tend la main pour le tirer de la gehenne (1). Il existe (Bibl. imp., Cab. des Est., collection des SAINTES) une gravure de ce tableau avec la mention : *Herman Weyen excudit.*; plus bas, on lit : *Sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorari, ut a peccatis solvantur. Machabeorum, cap.* 22. Nous croyons que c'est cette pièce anonyme que les biographes allemands ont attribuée à Langot ; elle en rappelle bien le faire et offre le spécimen d'un burin énergique et brillant. Le nom de l'éditeur habituel et un verset de la Bible pris pour titre de l'estampe, comme dans plusieurs autres qui précèdent, nous semblent confirmer cette attribution.

H. 0,415. L. 0,330.

12 *L'Apparition du Christ à saint Ignace*, d'après une peinture d'Abraham Bloemaert qui était conservée dans l'église du couvent des Jésuites à Bois-le-Duc. Le saint est représenté à genoux, les mains croisées sur la poitrine, devant le Christ, qui se présente à lui couronné d'épines et chargé de sa croix de crucifixion. Au-dessus rayonne dans une gloire céleste le Père éternel, environné d'anges et de chérubins et déroulant un phylactère sur lequel est figuré le portement de croix. A droite sur le second plan deux Pères Jésuites sont assis sous un arbre et se livrent à la lecture des livres saints en attendant le chef de leur ordre. On aperçoit à l'horizon Rome et le palais Saint-Ange. A gauche, sur une marche de pierre, on lit : *Langot Fe.*

Quoique copiée d'après l'estampe originale de Corn. Bloemaert, cette planche est du plus beau faire de Langot; elle révèle jusqu'où pouvait aller la souplesse de son burin. Tous les travaux de Bloemaert sont rendus avec une telle finesse et une telle puissance, qu'avec l'original et la copie sous les yeux, l'examen le plus minutieux n'y peut découvrir que de

(1) L'original a été récemment vendu à Paris dans la collection Patureau.

très-légères différences. Le 7 février dernier, à la vente d'estampes de la collection T***, de Paris, un œuvre de Corn. Bloemaert a passé pour complet grâce à l'estampe de Langot, dont on avait enlevé la signature au grattoir.

Nous possédons deux états bien différents de cette planche :

1° Celui décrit.

2° Le nom du graveur a été effacé et, par une supercherie qui n'est pas rare dans le commerce d'estampes, on a ajouté dans la marge du bas : *S. Vincent de Paul, fondateur des enfants trouvés./à Paris chez Jean, rue Jean de Beauvais, n° 10*; au-dessous à gauche : *N. Zucarelli pinx.*; à droite : *Audran sculp.*

THÈSES ET SUJETS ALLÉGORIQUES.

13. *L'Adoration des bergers*, d'après Raphaël? Sous un portique d'architecture, la Vierge présente le sein à son divin enfant, qui est couché dans un berceau d'osier; derrière, est assis saint Joseph, tandis que deux anges debout jouent de la mandoline. A droite, cinq bergers et deux bergères se prosternent pour adorer le Messie nouveau-né. Sur le fût d'une colonne à droite est gravé : RAPHAEL D'URBAIN PINXIT ; sur le premier plan, on lit : *Langot sculp.* et à droite : *Alex. Boudan ex.*; dans la marge du bas : *Infanti Deo.*

H. 0,410. L. 0,331.

Production d'un burin dur dans les contours et pesant dans les détails. Cette copie d'une estampe de C. Bloemaert fait peu d'honneur à Langot, qui l'a exécutée en 1662 pour une thèse de Jean Levieulx, de Paris, dédiée à l'enfant Jésus (Bibl. Sainte-Geneviève, T. W. 915, thèse XIVe). Nagler croit l'original plutôt de Schiavone que de Raphaël; son opinion paraît fondée, malgré la signature figurée par le graveur, car les têtes n'ont pas le type raphaélesque.

14. *Allégorie en l'honneur de Pierre Seguin, abbé de Saint-Étienne de Fémy.* Quatre figures emblématiques, vêtues de manteaux fleurdelisés, élèvent le Temple de mémoire; l'une gâche le plâtre dans une auge, tandis que la Justice, caractérisée par les balances et le glaive, soutient un aplomb à côté de la Force, qui dresse un fût de colonne; la quatrième figure apporte une clef de voûte, sculptée aux armes de Pierre Seguin, tandis que du ciel descendent deux génies apportant une couronne et un cartouche décoré du même blason : d'argent au chevron de gueules chargé d'un ombre de soleil accompagné en chef de deux roses de gueules et en pointe d'un roc de même. En bas à droite on lit : *F. Langot f.*; dans la marge

du bas est écrit : *Nobilissimo clarissimoque viro Domino D / Petro Seguin / abbatis S. Stephani Fidemiensis meritissimo.*

H. 0,308. L. 0,394.

Estampe assez riche de composition, mais dont tous les détails sont pesamment étudiés ; elle fut gravée, en 1662, pour Nicolas Messier, Parisien (Bibl. Sainte-Geneviève, W. 915, thèse XXVIIIe).

15. *Allégorie en l'honneur d'Antoine Vallot*, premier médecin du Roi, et de plusieurs autres. A gauche sur le premier plan, trois figures emblématiques qui nous paraissent être l'Étude, la Science et la Renommée ; la première, assise près d'un petit génie qui fait mouvoir une sphère, soutient un tableau sur lequel elle trace au compas des figures géométriques. Derrière elle, la Science couronnée de lauriers tient un sceptre d'une main et de l'autre s'appuie sur une table chargée de livres, tandis que la troisième figure leur indique du doigt une étoile qui resplendit au-dessus de la plus haute montagne ; sur le second plan, trois vieillards disposent un sextant comme pour mesurer la hauteur de cet astre. Sur le tapis qui recouvre la table sont brodées les armoiries d'un président au Parlement, qui écartèle de de Thou et de la Chastre. Dans le champ de l'estampe, au bas à droite, on lit : *F. Langot Fe.*

H. 0,348. L. 0,436.

Nous connaissons trois états de cette planche :

1° Celui décrit (portefeuille de l'auteur).

2° Avec d'autres armoiries : de gueules à deux bourdons d'argent passés en sautoir et accompagnés en chef de deux larmes et en pointe d'un croissant de même métal (cabinet de M. Th. de Baudicourt).

3° Sur la tablette soutenue par l'Étude, à la place des figures géométriques, les armes d'Antoine Vallot, premier médecin ordinaire du Roi : d'azur au chevron d'or accompagné en chef de deux étoiles de même et en pointe de trois glands liés d'argent. Les armoiries précédentes sont effacées et remplacées par un fourneau de chimiste ; sur la table diminuée de hauteur sont étalés des instruments de chirurgie; sur le second plan, on a substitué au sextant, dont la trace n'a pas entièrement disparu, une plante exotique venue en caisse. Ce dernier remaniement de la planche a été fait vers 1664, ainsi que l'indique la date de la thèse soutenue par Fr. Vezou, Parisien (Bibl. Sainte-Geneviève, T. W. 914, thèse XXIIe).

16. *Allégorie mythologique* en l'honneur de la famille d'Amalry. D'un côté Mars casqué tenant les foudres de guerre, de l'autre Minerve ayant à ses pieds l'oiseau qui lui est consacré, se réunissent pour élever les palmes qui servent de supports à un écu d'azur à la fasce d'or, au chef

cousu d'argent chargé d'une feuille de scie et de trois étoiles de sable, accompagnée en pointe d'un puits d'argent maçonné de sable ; le tout timbré d'un chapeau à trois rangs de houppes. Nous croyons que ce sont les armes de l'évêque Ranchin d'Amalry. Derrière, se prolonge une grande galerie terminée par un portique que surmontent des trophées. Dans le champ de l'estampe, en bas à droite, on lit : *F. Langot F.*

H. 0,288. L. 0,372.

Les deux grandes figures allégoriques sont copiées d'après Grégoire Huret ; on les retrouve dans une thèse que ce dernier a gravée en l'honneur de Laporte de la Meilleraye, grand-maître de l'artillerie, et dont le fond représente l'intérieur de l'Arsenal. Ici Langot a tout à fait imité la manière de Huret (portefeuille de l'auteur).

17. *Allégorie en l'honneur de François de la Fayette.* Deux figures emblématiques, la Science et Minerve, tiennent une couronne de lauriers qu'elles déposent au pied d'un autel sur lequel repose un médaillon aux armes de François de la Fayette, évêque de Limoges ; de gueules à la bande d'or et à la bordure de vair, timbré d'une couronne de comte, accosté de la mitre et de la crosse et surmonté du chapeau à cinq rangs de houppes. L'écu est soutenu par la Gloire et par la Renommée qui terrasse à ses pieds l'Envie personnifiée. A gauche, dans le champ de l'estampe, on lit : *Langot Fecit.*

H. 0,460. L. 0,390.

Une des belles planches du maître, réunissant la noblesse du style à l'élégance de la forme et traitée d'un burin large et moelleux (portefeuille de l'auteur).

PORTRAITS.

18. *Christine, reine de Suède*, d'après Sébastien Bourdon. Médaillon ovale, entouré d'un double filet dans un carré. Tête de 3/4 tournée à gauche. Les armes de Suède occupent le centre de la marge inférieure et coupent en deux l'inscription suivante : *Christine Reyne de / Suède (des Goths et Vandales / etc. fille unique et heri / tier du grand Gustave Adolphe, / et de Marie Eleonor de B / randebourg : nasquit à Stokolm / l'an* 1626 *et vie* (sic) *a presa / nt catholicque.* Plus bas : *Lamotte ex. et / cevant* (sic) *chez Langot.*

H. 0,172. L. 0,134.

Nous connaissons deux états de cette planche :

1° Celui décrit (Bibl. imp., Cab. des Est. Collection Debure).

2° Avec tresse en feuillages pour encadrement, au lieu du double filet

et dans la marge du bas, à gauche, est ajoutée la date : 1656 : c'est une copie renversée de la gravure de Nanteuil exécutée en 1654. Le travail du copiste est évidemment moins brillant que celui de l'original et même lourd ; mais, en changeant le profil de côté, Langot a voulu faire preuve d'exactitude ; il a ajouté une large tache de naissance près de l'aileron gauche du nez. C'est une particularité physique qui a été omise dans les signalements que nous ont laissés, de la reine Christine, deux contemporains : Henri de Guise et le voyageur Misson (1).

19. *Regnauldin* (*Claude*), sieur de Bereu, Lisle Vallon, conseiller d'État et procureur général du Roi au grand Conseil. Tête de 3/4 tournée à droite. Dans la marge du bas, on lit ces quatre vers : *Si le graueur dessus le cuiure / Pouuoit de la vertu buriner quelque traict; / Cet illustre portraict que tu uois dans ce liure / Seroit sans doute son portraict.* A droite : *Langot fec.*

H. 0,139. L. 0,100.

Copie réduite et renversée du portrait gravé par Nanteuil en 1658, et déjà recommandable par une grande exactitude de dessin ; de la finesse dans la tête, mais un peu de lourdeur dans les draperies.

20. *Chevalier* (*Étienne*), trésorier de France. Tête de 3/4 tournée à droite ; buste vêtu d'une houppelande fourrée, avec le chaperon de satin noir rejeté sur l'épaule gauche. Dans le fond, à gauche, un médaillon ovale encadre les armes du personnage : un écu de gueules à la licorne couchée d'argent au chef cousu d'azur chargé de trois anneaux d'or, timbré d'un casque de profil avec lambrequins pour supports ; autour, une banderole flottante, sur laquelle on lit cette devise tirée de l'Écriture : *EXALTABITVR SICVT VNICORNIS CORNV MEVM.* Dans la marge du bas est écrit : *ESTIENNE CHEVALIER, Seigneur du Vignau, du Plessis-le-Conte et autres lieux, Conseiller et Secrétaire des commandemens des Roys CHARLES VII et LOVIS XI et leur Ambassadeur en Angleterre et en Italie, Decedé le 3 septembre* 1474. Et au-dessous, à droite : *Langot sculp.*

H. 0,220. L. 0,160.

Nous connaissons deux états de la planche :

1° Avec texte derrière.

2° Épreuve sur papier blanc. Ce portrait est tiré du célèbre diptyque peint par Jean Fouquet, lequel était autrefois conservé, comme *ex-voto*, dans la collégiale de Notre-Dame de Melun. Dans une *Dissertation sur les prétendues amours d'Agnès Sorel et d'Étienne Chevalier*, nous avons tenté,

(1) Voir la *Revue universelle des Arts*, IVe vol. p. 504-506.

en 1845, de donner une restitution de cette curieuse peinture d'après divers documents épars ; c'est à M. le comte de Laborde que l'on doit depuis d'avoir reconnu l'original à Francfort dans le cabinet de M. Georges Brentano-Laroche. La copie de Langot est fidèle et rend bien l'expression mystique du personnage en prière ; nous en avons acquis la preuve en la comparant avec une photographie de cette peinture que M. Vallet de Viriville a eu l'obligeance de nous communiquer. Jean Fouquet a répété la même portraicture sur une miniature dont il a enrichi les *Histoires des nobles malheureux*, par Boccace (1).

L'estampe de Langot a été reproduite format in-8° par un graveur anglais, W. Richardson.

21. *L'Archiduc Léopold Ier*, Empereur des Romains, Roi de Germanie, de Hongrie et de Bohême. Médaillon ovale dans une planche carrée. Tête de 3/4 tournée à gauche. Ce personnage en armure, vu à mi-jambes, porte avec l'écharpe le rabat de dentelle et les insignes de l'ordre Teutonique. De la main droite il tient le bâton de commandement ; il a le poing gauche appuyé sur la hanche. L'encadrement se compose d'une tresse de lauriers enroulée de rubans et surmontée d'une banderole flottante sur laquelle on lit : *LE PORTRAICT DE LARCHIDVC LEOPOLD.* Sur la marge du bas sont inscrits ces quatre vers : *Le bruit de son Renom remplit toute la Terre, / Nos plus fameux guerriers admirent ses beaux faits / Et quoy que sa valeur ne presche que la guerre / L'interest du publicq luy fait faire la paix ;* plus bas à gauche on lit : *Langot fecit cum Privilegio.*

H. 0,296. L. 0,248.

Beau portrait, remarquable par la noblesse de la pose, la finesse de la tête et l'ampleur avec laquelle sont traités les accessoires. L'une des plus brillantes productions de notre graveur et dans sa dernière manière, comme l'*Apparition du Christ à saint Ignace*. (Portefeuille de l'auteur.)

EUGÈNE GRÉSY.

(1) Manuscrit conservé à la Bibl. de Munich, n° 38 de la réserve ; C.F. avec la gravure publiée par M. Vallet de Viriville dans le journal *l'Illustration* du 3 mai 1856.

SALON DE 1857.

Au théâtre, après une de ces représentations éclatantes dans lesquelles les héros de la troupe se sont surpassés, et où le public, une fois pris, a égalé ou dépassé leur talent à force d'enthousiasme, les acteurs le lendemain ne sont plus les mêmes, ou jouent avec fatigue ; le public, peu nombreux, sait qu'il ne doit pas compter sur une soirée semblable à celle de la veille ; il n'écoute pas ou n'écoute que d'une oreille distraite. Si l'on joue la même pièce, acteurs et public sont froids comme glace ; si le spectacle est différent, c'est bien pis ; toutes les doublures sont sur les planches, et personne n'est dans la salle. Le Salon de cette année fait un peu l'effet d'un de ces lendemains. L'exposition de 1855 avait eu tout pour elle ; le public s'y pressait en foule, attiré par ce concours unique des illustrations étrangères qu'il voyait pour la première fois, et de tous nos peintres français, dont les plus grands avaient presque envoyé leur œuvre et se présentaient avec les chefs-d'œuvre de toute leur vie. Mauvaise pour les jeunes artistes, forcément négligés de ces visiteurs, la plupart nouveaux ou étrangers, qui, ne pouvant distinguer ni un début ni un progrès, ne s'occupaient que des grands noms et des tableaux consacrés, elle avait été excellente pour le public ; d'un côté il avait là sous les yeux une réunion exceptionnelle de tableaux importants, et de l'autre, chose encore plus intéressante peut-être, il avait vu en face les unes des autres, et pu comparer entre elles, à peu près tous les écoles de l'Europe, sentir leur différence et juger de leur valeur relative ; la nouveauté se joignait à l'intérêt, et l'étude y trouvait son compte au moins autant que l'admiration. Deux années sont presque passées depuis cette époque, et l'effet en subsiste encore ; malgré soi, l'on se prend à trouver le nouveau salon vide et faible, sans qu'en réalité il soit pour cela meilleur ou plus mauvais que tout autre ; mais il a le malheur de n'être qu'un salon ordinaire.

Il en a d'autres aussi. Ce n'est pas sa disposition intérieure, qui est excellente, mais il est très-loin du centre, et par la chaleur de cet été il se trouve au milieu d'un Sahara qu'il faut traverser pour y arriver ; il a surtout le malheur d'être un salon payant. Qu'à l'exposition de l'industrie à Londres, qu'à Sydenham, qu'à l'exposition de Manchester, qu'à celle de Paul Delaroche, on prélève un droit d'entrée, rien de plus juste ; venant de l'initiative de particuliers, elles ne peuvent être faites que de cette manière. Mais en France, ce pays qui passe pour le plus libéral pour tout ce qui tient aux musées et aux bibliothèques, ce mode pour les

expositions officielles, qui, par là même, doivent être réellement publiques, ce mode, dont l'usage ne pourra être qu'imposé et répugnera toujours à nos habitudes, a plus d'inconvénients que d'avantages. Le public — et les arts en ont besoin, et autant de celui qui n'achète pas que de celui qui achète ; c'est même celui qui ne peut pas payer qui fait vendre, — est de toutes les classes et les petites bourses y sont en majorité. On peut encore aller au salon, mais, au lieu d'y aller souvent, on y fait de plus longues séances, et il faut bien aimer la peinture et en avoir bien l'habitude pour garder la tête fraîche pendant quatre ou cinq heures, et je mets en fait que plus des neuf dixièmes du public ne voient à peu près que pendant la première heure. Le public y perd ; les artistes y perdent aussi ; cela ne peut faire l'ombre d'un doute. Pour les artistes on peut dire que sur ce qui restera, les frais payés, il y aura plus de cent mille francs pour leur acheter des tableaux ; soit, mais combien en contentera-t-on avec cela, ou plutôt combien plus ne fera-t-on pas de mécontents? D'ailleurs, l'intérêt de tous ne peut être mis en balance ; les arts sont une éducation de l'esprit ; elle doit être accessible à tous et sans restriction ; on ne peut faire qu'elle profite à tous, mais il n'en faut exclure personne, et il y a autant d'injustice à fermer ainsi la porte des expositions annuelles, qu'il y en aurait à faire payer pour entrer au musée du Louvre ou à la Bibliothèque impériale.

Pour en revenir au Salon, je dirai encore qu'il est trop nombreux. Avant qu'il fût ouvert on n'entendait parler que de la sévérité du jury. C'était le plus barbare de tous les jurys passés et à venir, une réunion de vrais croque-mitaines, ne se nourrissant que de chefs-d'œuvre refusés. Il y a bien assez à dire sur la façon peu impartiale dont la bonne moitié des récompenses vient d'être décernée, pour qu'on le défende contre une accusation aussi imméritée. Loin d'être aussi farouche qu'on l'avait fait, il ne l'a au contraire pas été assez, et Dieu sait ce qu'il a laissé passer ! Que les moins mauvais des tableaux refusés valent mieux que les plus mauvais des tableaux reçus, cela est très-possible ; mais qu'on se figure aussi la fatigue de voir passer devant soi trois cents tableaux par jour, pendant une semaine ; l'on refuse un tableau acceptable, parce qu'il vient par hasard à la suite de bons qui l'écrasent ; l'on accepte à l'unanimité un tableau plus que médiocre, parce qu'il arrive après de plus mauvais ; avec la rapidité inexorable de cet examen, il est impossible qu'il en soit autrement. Mais le jury a été beaucoup trop indulgent. Sur les 2,715 numéros qui composent la peinture, il n'y en a pas plus de 1,200 qui méritassent d'être admis ; et cette indulgence à qui profite-t-elle? Ce n'est certes pas au public. Est-ce aux mauvais tableaux? Pas le moins du monde, ils n'en paraissent pas meilleurs. Est-ce aux tableaux remarquables ? Encore moins, car ils en paraissent moins bons. Ce qu'il y a de sûr, c'est que ce

grand nombre d'œuvres plus que médiocres ne contribue pas peu à rendre tout à fait terne l'ensemble d'un Salon qui n'a pas en soi de quoi se faire particulièrement briller. La sculpture est, en somme, médiocre ou même mauvaise. Dans la peinture, les hommes arrivés sont absents. Ingres et Ary Scheffer continuent à bouder sous leur tente; Delacroix, par exception, n'a rien envoyé; Decamps se repose; Flandrin et Lehmann ont été occupés par leurs travaux de Saint-Germain-des-Prés et du Luxembourg; Barye n'a rien non plus; bien des artistes connus, dont on attend les œuvres, sont au livret et ne sont pas au Salon, puisque leurs tableaux ne s'y font pas remarquer; il y a beaucoup de bonnes choses, mais rien d'absolument hors ligne; les uns progressent, d'autres se maintiennent, aucun n'a rien envoyé qui porte dès le premier jour la marque du génie. La place est tout entière aux jeunes, à la nouvelle génération qui s'essaye et qui grandit; elle est tout entière aux petits tableaux et au genre. A parler de ce Salon dans un journal, il y aurait lieu d'entrer dans le détail et d'insister longuement sur beaucoup d'hommes et de tableaux. La façon dont les articles, distincts et formant chacun un petit tout, paraissent à plusieurs jours d'intervalle, rend cette marche presque nécessaire; le lieu où nous écrivons nous en impose au contraire une autre; il faut y concentrer la critique, aller plus vite, et ne pas perdre le lecteur dans des énumérations. De cette façon, nous ne dirons rien de ceux dont nous n'aurions parlé que pour insister sur leurs défauts; cela est d'ailleurs plus poli; l'indifférence du public, se souvenant à sa façon du terrible mot de Dante : *Guarda e passa*, leur est assez dure, pour qu'on ne les traite pas comme traitaient leurs blessés les chirurgiens du XVIe siècle, qui versaient de l'huile bouillante sur leurs plaies.

De tableaux religieux il y en a d'honnêtes, il n'y en a point de dignes de mentions spéciales. Le plus intéressant, c'est encore la *Notre-Dame de Bourgogne*, la dernière œuvre de Ziegler, esprit inquiet, toujours à la recherche d'un nouveau genre et d'un nouveau faire, qui a déployé une intelligence et une force de travail très-remarquables, à commencer vingt voies sans en suivre une seule, et par là même à ne rien laisser de définitif. Le goût de la composition de son œuvre est inspiré de la Vierge à la Victoire du Mantegna; c'est de la peinture archéologique, et c'est encore dans ce sens que la peinture religieuse contemporaine est la meilleure, nouvelle preuve, s'il en était besoin, que la vie n'est plus aujourd'hui dans cette branche de l'art. Il faut dire la même chose des tableaux d'histoire, qu'on nomme probablement ainsi parce qu'ils n'ont rien d'historique. A peu d'exceptions près, et nous rencontrerons celles-ci dans la suite de cet examen, toutes les grandes *machines* sont déplorables. On est dans l'usage de gémir beaucoup sur cet abaissement, qui s'accroît en effet

de jour en jour. Je ne puis partager cette opinion ; les nécessités de notre vie moderne poussent les peintres à faire plutôt de petits tableaux; s'ils sont bons, cela vaut mieux que d'en faire mal de très-grands. Le grand tableau fait par un artiste sur un sujet quelconque, sans plan donné, et par là ne convenant, une fois fini, à aucune place, sans le but précis d'entrer dans une grande ordonnance, est en soi une monstruosité qui ne commence qu'avec le XVIIe siècle italien, et qui porte presque irremédiablement la peine de la condition fausse dans laquelle il est né ; car, si du premier coup il ne force pas la porte d'un musée, il ne peut guère, bon ou mauvais, que rentrer obscurément dans l'atelier de l'artiste, ou rester roulé dans un grenier. Les tableaux faits pour servir de modèles aux tapisseries des Gobelins, la perte en France aux XVIIe et XVIIIe siècles de l'habitude de peindre sur les murs mêmes des églises, les encouragements donnés par l'administration de Louis XVI à la production de ces morceaux de parade, dont on ne sait plus que faire après le premier moment, ont été chez nous la cause du grand développement de ce genre, qu'on voudrait faire regarder comme le seul. Il serait à désirer de le voir moins en honneur. Il n'y avait pas encore de grands tableaux au XVIe siècle, il n'y avait que de grands travaux. Faire sur une toile et mettre dans un cadre, pour l'accrocher où l'on pourra, une composition de la grandeur de celles dont on doit à juste titre décorer le plafond ou les murs d'un édifice, est une erreur grave, et l'on n'a plus à se demander où elle peut conduire ; l'expérience est complète, et il ne reste plus qu'à en profiter. Il ne faut faire de grandes peintures que pour une place donnée par l'architecture ; hors de là il n'en faut point encourager la production par l'opinion banale d'une supériorité de genre tout à fait imaginaire. Les exceptions brillantes se produiront toujours, mais il faut détourner la masse de cette voie complétement fausse et nuisible. Ayez des travaux à donner, créez-en, faites décorer les bâtiments existants, élevez-en pour les faire peindre, et c'est par là seulement que vous aurez vraiment de la grande peinture, qui sera logique au lieu d'être absurde. Et ce n'est pas pour avoir au Salon moins de toiles de quarante pieds, que l'on devra craindre de ne pas avoir d'hommes capables de ces travaux. Il y en a, et il y en aura toujours; il ne s'agit que de les savoir choisir et discerner, et au lieu de se diminuer à cette épreuve, ils s'y grandiront au contraire. De nos jours, est-ce dans leurs tableaux ou dans leurs peintures monumentales que sont les plus éminents, Delacroix, Flandrin, Lehmann, Chassériau ? C'est certainement à l'Hôtel de Ville, à la Chambre des Pairs, à la Chambre des Députés, à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Vincent-de-Paul, à la Cour des Comptes, que ces peintres ont donné toute la mesure de leur talent. Mais il y aura moins de gens qui feront de la grande peinture ; c'est justement ce qu'il faut ; s'il n'y en avait que

quelques-uns, on serait contraint de ne choisir qu'entre des gens vraiment capables, et l'on n'aurait pas à rougir des platitudes qui ne sont que trop nombreuses dans les chapelles récemment décorées de nos églises de Paris, platitudes qu'il faut encore approuver et encourager, parce que c'est au moins un retour aux vrais principes, en dehors desquels on ne peut rien faire ni de sain ni de durable.

De nombreux tableaux sont consacrés à la guerre de Crimée; deux sont en avant de tous les autres ; l'un est le grand tableau de M. Yvon, l'assaut et la prise de Malakoff. Sur cette toile immense, trop grande pour n'avoir qu'une composition unique, les groupes se relient suffisamment; les expressions et les mouvements, bien que violents, restent dans la justesse et dans la vérité. Le tableau est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister sur les détails. Remarquons seulement l'énergie de la figure du colonel qui forme le centre du tableau, et qui marche à la tête de ses zouaves en tenant son épée en l'air; tout en elle est mouvement et courage; l'on entre partout avec de pareils hommes, et maintenant, tant que le tableau de M. Yvon subsistera, le nom du colonel Collineau restera par cette figure bien autrement vivant dans les mémoires que par tous les bulletins; ce n'est plus un nom, c'est un homme. Je remarquerai encore le canonnier courant vers une pièce russe pour l'enclouer; il a déjà la main dans sa poche de cuir et le bras gauche soulève déjà le marteau ; il est à quelques pas encore de la pièce, mais cela vaut fait et l'on peut tenir le canon pour encloué; le geste, et j'entends par là le mouvement du corps tout entier, est plein de naturel et d'une justesse à satisfaire le capitaine d'artillerie le plus exigeant et le moins artiste ; c'est le meilleur éloge qu'on en puisse faire. Par la grandeur même du champ du tableau qui comporte plusieurs actions, il a moins de composition et par là moins de poésie que les œuvres de Gros ; mais il a plus de justesse et de vérité, il est plus historique dans le vrai sens du mot. En même temps, malgré le nombre des épisodes, il a plus d'ensemble et un effet plus un que les grandes toiles d'Horace Vernet, toujours un peu disposées en panorama, et il tiendra vaillamment sa place à Versailles. Il est à regretter que le débarquement à Eupatoria de M. Pils n'y doive pas figurer; dans sa dimension moindre, c'est le meilleur tableau de tous les sujets de Crimée. Il est simple, spirituel, touché avec prestesse et un juste sentiment ; la physionomie des soldats est saisie avec une vive compréhension de la vérité; l'ordonnance et l'effet général sont heureux, et le détail est encore meilleur. Quelques aquarelles vivement pochées de costumes militaires, les premiers plans dans un tableau de la nouvelle galerie des fêtes au Luxembourg, avaient déjà fait voir que M. Pils réussirait particulièrement les sujets de ce genre; ce tableau dépasse ce qu'on aurait pu attendre; le seul défaut qu'on y puisse signaler, c'est une cou-

leur trop uniformément rouge dans les visages, mais c'est peu de chose auprès de ses qualités, auprès de cette vive entente et de ce facile dessin de l'uniforme. Il y a même plus dans l'effet général; quoiqu'il n'y ait pas un ennemi et que tout soit aussi calme que sur un champ de manœuvres, on sent bien qu'on ne se prépare pas à un défilé de revue; une expression grave et un peu triste plane sur tout ce mouvement; si brave et si déterminé qu'on soit, c'est toujours quelque chose de sérieux que de se trouver ainsi devant l'inconnu et de l'attendre; d'autres y auraient mis de l'entrain et de la gaieté, c'eût été un contre-sens. Le tableau de M. Horace Vernet, *la Bataille de l'Alma*, est remarquable aussi, mais il a moins de succès; le public comptait sur lui et n'attendait rien de M. Pils qu'il connaissait à peine; la surprise et la nouveauté le portent naturellement de son côté. Dire la prestesse et l'esprit des groupes, l'habileté de l'agencement de l'œuvre de M. Vernet, serait ne rien apprendre à personne. Je ne sais si le paysage est juste; il se peut qu'il le soit, mais comme couleur, il se sent trop de la fraîcheur toute septentrionale de Jemmapes; on admet difficilement que les deux pays soient si semblables; c'est en Flandre ou en Belgique que paraît être le lieu de la scène. Comme physionomie de l'uniforme, elle est peut-être moins juste; j'aurai l'air de chercher à plaisir de subtiles distinctions, mais je trouve plutôt ici le sentiment de celui d'il y a dix ans. Pour l'avenir Charlet et Vernet auront peint la fin de l'empire, et Vernet l'armée du dernier règne depuis Anvers jusqu'à Constantine; pour celle d'aujourd'hui MM. Raffet, Yvon, Bida et Pils me paraissent y avoir mieux réussi.

Dans le reste des tableaux officiels M. Dubufe est le seul qui mérite d'être cité avec quelque éloge; non que son *Congrès de Paris* soit un chef-d'œuvre; les personnages sont trop étrangers les uns aux autres; mais les ressemblances sont bonnes et l'effet général est suffisant. M. Dubufe fait plus d'honneur aux hommes qu'aux femmes; il ne consulte pas leur goût, et, en ne se maniérant pas pour plaire à tout prix, il fait beaucoup mieux; il ferait mieux encore s'il n'avait pas cette habitude, à laquelle on ne peut s'abandonner impunément, d'être l'esclave du goût des modèles; pour rester peintre et avoir toute sa valeur, un artiste ne doit jamais laisser de prise sur lui à ces influences mondaines, il doit toujours s'imposer. Du reste, les autres peintres officiels ont fait la partie belle à M. Dubufe, et c'est une merveille de l'art que son tableau en face de *l'Arrivée à Saint-Cloud de la reine d'Angleterre*. Dans leur négligence un peu faible, les Winterhalter valaient cent fois mieux; ici la composition est nulle, la couleur n'est pas seulement fouettée, elle est fausse et désagréablement violacée; c'est un store éclairé par derrière, et la grâce de l'élégance moderne, avec laquelle le peintre devait donner le ton et le charme à son tableau, en est tout à fait absente; j'aimerais cent fois mieux

une petite aquarelle d'Eugène Lami. Dans un autre ordre d'idées, toutes les scènes d'inondation sont plus ou moins mauvaises. Comme ce sont des sujets officiels, le public pardonne en disant : Que voulez-vous qu'on fît de cela? C'est se tromper du tout au tout. En thèse générale, il n'y a pas de mauvais sujets, il n'y a que de mauvais peintres; mais dans ce cas particulier je trouve que ce thème avec cette ruine de maisons effondrées comme cadre, avec les épisodes naturels, avec les habits déchirés d'hommes du peuple à demi nus, avec les visages pâles de souffrance ou animés de dévouement, avec tous les contrastes de pareils désastres, était un des plus beaux sujets du monde; il y a là quarante tableaux plutôt qu'un, et soutenir que non, ce serait comme si l'on disait qu'il n'y avait rien à tirer du radeau de *la Méduse;* il fallait seulement choisir l'artiste, et tout le monde n'a pas le sentiment du terrible; mais je m'étonnerais fort si avec cela M. Duveau n'eût pas fait quelque chose de saisissant. Il est vrai qu'on n'apprend pas à faire ces choses-là à l'École des beaux-arts et que ses recettes sont sur ce point tout à fait insuffisantes.

Elles le sont même un peu en tout; car il est remarquable combien cette année sont pâles les œuvres des grands prix de Rome et des peintres demi-classiques de l'école. C'est à eux cette année que l'Institut a fait la plus belle part dans les récompenses, et l'on ne s'y attendait guère. Tous les jeunes sont là, Barrias, Baudry, Benouville, Biennoury, Bouguereau, Rodolphe Boulanger — on ne dira jamais les six B, comme on disait au temps de l'empire les quatre G — Cabanel, Jalabert, Picou, d'autres encore; ce qui chez eux se sent de leurs maîtres est faible ou mauvais; ils n'ont quelque chose de bon que lorsque, s'en éloignant, ils laissent revenir quelque peu de leur personnalité. Ils ont produit cette année beaucoup de tableaux de genre; Raphaël et Michel-Ange y sont mis à toute sauce; les compositions sont pauvres en général et aussi vides que si ce fussent de grands tableaux mal composés; cela ressemble plus qu'on ne croit aux tableaux du temps de la Restauration, et Monsiau, Ducis et Révoil, se retrouveraient là aux beaux jours de leur popularité; ce n'est pas la peine d'avoir fait tant de chemin pour revenir au point de départ. L'exécution est aussi très-faible, c'est enluminé plutôt que peint; l'on y cherche en vain soit la force, soit le charme, et l'on ne peut se rattraper à rien. C'est honnête; il n'y a, si l'on veut, pas de défauts, mais il n'y a pas non plus de qualités, et surtout c'est désespérant pour l'avenir. Le *César passant le Rubicon* est très-mou et très-inférieur au carton de Chenavard; quant à la *Vestale enterrée vivante* de M. Baudry, c'est un tableau impossible; qu'il y ait dans certaines parties des qualités d'exécution, que tel bras, telle attache, tel bout d'étoffe soit dessiné avec science ou habilement peint, je le veux; mais des morceaux ne font pas une œuvre. La composition, la pensée et l'harmonie sont au-dessus des

détails et sans ces qualités tous les détails du monde ne feront au contraire que souligner les défauts. Or, ici j'avoue très-humblement ne rien comprendre, ni les sentiments, ni les mouvements, dans cette cascade de corps, de têtes et de membres qui, coupant la toile en diagonale, commence au coin droit du haut pour finir au coin gauche du bas, et laisse tout le reste vide. C'est là probablement ce qui a valu à M. Baudry sa grande médaille, mais heureusement il a d'autres œuvres; celles-là annoncent un tempérament de peintre et pour moi du moins rendent d'autant plus désagréable cette grande machine qui ne laisse rien à désirer aux plus extravagantes des grandes toiles du dernier siècle. Dans le sens classique M. Bouguereau est bien supérieur; ses peintures à la cire pour la décoration d'un salon ne grincent pas aux yeux. Ses figures allégoriques sont peut-être un peu froides et compassées; si elles n'ont pas les incorrections, elles n'ont pas non plus la grâce légère et l'élégante finesse des danseuses antiques du Musée de Naples dont elles sont des imitations; mais, bien qu'on n'y sente rien d'assez personnel, l'effet est satisfaisant, et il est certain que ces tableaux de formes diverses, et qui ont contre eux à l'exposition, au milieu de ce tapage de vernis, l'absence de brillant qui résulte du procédé employé, gagneront à être vus dans les places pour lesquelles ils ont été faits; rien ne perd plus que les œuvres décoratives enlevées à leur milieu.

J'ai dit que M. Baudry avait de meilleures œuvres que sa *Vestale;* il y faut revenir pour être juste. *La Fortune assise sur le bord d'un puits*, inspirée, quoi qu'on en dise, d'une des figures du tableau du Titien, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, qu'on admire au palais Borghèse, et ce n'est pas à mes yeux un reproche, est très-agréablement peinte; c'est une beauté vénitienne, mais allégie et dont les yeux et la bouche se sont animés du sourire de Léonard ; ce n'est pas une copie, c'est un pastiche très-libre, un souvenir qui s'est changé en passant sous une main nouvelle. *Le Petit Saint Jean*, assis à terre et tenant son mouton dans ses bras, me plaît encore davantage ; de religion il n'y en a pas l'ombre ; c'est un enfant jouant avec un agneau ; ce n'est plus Titien, mais plutôt Carrache qui a été le modèle involontaire de la forme et de la pose du petit garçon; le sourire de Léonard et ses ombres harmonieuses ont aussi laissé leurs traces, mais l'exécution, moins jaune, moins traditionnelle que dans *la Fortune*, est plus originale ; c'est réellement de la peinture. Je croirais volontiers que la petite Léda nue et debout n'a pas été faite à Rome ; le dessin en est serré, la couleur pleine de langueur et de grâce, mais M. Baudry s'y détache déjà et plus qu'il ne croit peut-être de ses études italiennes; il y a là un esprit qui sent la France et une beauté parisienne qui joue à la déesse : un peu plus, le sentiment en serait mièvre et petit. Ainsi de ces tableaux différents il faut, il me semble, tirer ces conclu-

sions, que M. Baudry a la main d'un peintre, que jusqu'à présent la composition n'est pas chez lui à la hauteur de l'exécution, et que ses grandes figures isolées sont ce qu'il réussit le mieux; ce sera peut-être un excellent portraitiste.

Quant à M. Hamon, et cette *Léda* de M. Baudry me conduit à lui parce qu'elle a un fond d'affinité réelle avec la jeune école quintessenciée dont on ne devrait parler qu'avec des madrigaux et des sonnets impossibles de maniérisme, il est loin d'être en progrès. Un sentiment fin, une fantaisie élégamment travestie à l'antique, des idées ingénieusement délicates avaient décidé son succès avec d'autant plus de facilité qu'il y avait plus de constraste entre cette vague peinture et les exagérations de l'imitation matérielle; mais de là à une école, il y a loin, et cela est si vrai qu'à tenir toujours la même note, celui qui a été l'initiateur et qui reste le maître de cette manière, s'épuise déjà. De l'idée naïve il en arrive au puéril, au niais même, et menace de tomber au-dessous des pastorales de Berquin. L'exécution n'était déjà pas forte, cette année elle n'existe plus; dessin, forme, couleur, rien n'est encore arrivé; c'est moins que le dessous d'une peinture, c'est le dessous d'une ébauche, c'est le rêve d'un tableau. L'art ne se contente pas de ces à-peu-près; si l'effet se produisait, il n'y aurait rien à dire, mais il n'est pas produit. D'ailleurs le genre lui-même, si tant est que c'en soit un, est si léger, qu'il ne peut exister qu'à l'état d'exception; broder des variations à l'infini sur un thème aussi mince, c'est en détruire la grâce et arriver à la monotonie la plus fatigante, la monotonie du gentil. M. Glaize a senti la faiblesse de ce parti pris nuageux, et il a voulu donner à un sujet de cette classe un dessin et une couleur arrêtés. Sa *Vente d'Amours* est un grand tableau, grand ni plus ni moins qu'*Aboukir* ou *la Méduse;* c'est dépasser le but. Certaines figures sont heureuses, certains groupes bien réussis; les intentions se lisent clairement; il y a là du talent et beaucoup, mais c'est si grand qu'il semble que ce soit un tableau microscopique peint pour une galerie de géants, et, d'ailleurs, il est atteint d'un défaut que rien ne peut effacer, celui de n'être qu'une imitation; il n'existerait pas sans M. Hamon, et M. Glaize a assez de valeur pour ne marcher que dans ses propres souliers.

De cette antiquité de convention, qui pourra bien plus tard paraître plus factice encore que les nymphes de Boucher, passons à des sujets plus modernes. Le plus admiré parmi les scènes tirées de l'histoire, c'est le *Charles-Quint* de M. Robert Fleury. Sa *Mort de Montaigne*, son dernier tableau exposé, était loin d'être bon; par celui-ci il se relève. Le livret nous apprend que c'est Philippe II envoyant le comte de Melito, je saute les titres, supplier Charles-Quint de quitter le monastère de Saint-Just et réclamer de lui des conseils dans la complication des

affaires d'Espagne en 1557; c'est beaucoup pour un tableau. Sous Louis XVI et sous l'Empire on allait chercher dans la mythologie des sujets qui eussent embarrassé de plus forts que Chompré ; du temps de l'école romantique, on prenait dans les poëtes, dans les romanciers, dans Scott surtout, des sujets tellement particuliers, tellement compliqués que nous ne les comprenons déjà plus ; l'école historique est un peu sur la même voie ; elle veut trop exprimer, oubliant que la peinture ne peut ni prouver, ni raconter, mais seulement représenter. La peinture montre aux yeux une action dont elle ne fait voir qu'un seul moment ; il faut donc que cette action s'explique de soi, et il n'y a de sujet de tableau que celui qui s'explique lui-même sans avoir besoin ni du nom des personnages ni de la connaissance exacte des faits. Le plus bel exemple peut-être qu'on puisse citer de ce défaut de vouloir trop faire, c'est le sujet d'un petit dessin de Delaroche qu'on a peu remarqué à son exposition, mais qui dans sa pensée avait évidemment été conçu comme pendant à son *Duc de Guise* : *le Duc de Bourgogne vient de laisser paraître au conseil royal qu'il est l'auteur de l'assassinat du duc d'Orléans*. C'est tout simplement incompréhensible. Le tableau de M. Robert Fleury n'est pas dans ce cas ; en réalité, c'est un seigneur offrant à genoux une lettre à un souverain du XVIe siècle, et cela suffit ; le contenu et l'importance de la lettre sont en dehors de la peinture. La salle où se passe la scène est belle, riche et bien éclairée, qualité rare chez M. Robert Fleury dont les tableaux sont souvent trop noirs ; mais la partie la plus remarquable est à droite, le groupe épisodique des chartreux en robe blanche. Ces têtes de moines sont admirables, aussi bien comprises que bien peintes, et le souvenir des têtes de Velasquez, qui n'a donné que le ton, y cède à l'intelligence profonde de la nature elle-même ; c'est créer que de s'inspirer ainsi, et l'on y sent la main d'un maître.

Bien que dans une gamme différente, M. Comte, par son exécution grasse, marche sur les traces de M. Robert Fleury plus que sur celles de M. Delaroche ; on avait remarqué au salon de 1855 sa *Rencontre de Henri III et du duc de Guise ;* son tableau de cette année, *Henri III dans sa ménagerie de singes et de perroquets*, n'est pas plus remarquable, mais il est plus agréable ; la neige qui, dans l'autre, couvrait le sol nuisait un peu à l'effet du groupe. Ici rien de semblable, et, bien qu'on y puisse désirer plus d'air, c'est un charmant tableau ; les meilleures figures sont celles du roi et à droite celles des deux valets. J'aime moins les femmes ; l'une n'a qu'une tête de modèle et il est impossible d'accepter la Catherine de Médicis ; elle est aussi jeune que son fils. L'exécution, parfois un peu molle comme dessin, est aisée et harmonieuse. Les trois autres toiles du même auteur ne sont malheureusement pas dignes de celle-ci ; elles sont sèches et d'un faire mesquin et petit ; *la Jane Gray* n'est pas un tableau,

parce que ce n'est pas un sujet; comprenez donc qu'elle est catholique, qu'elle vient de discuter avec des docteurs protestants, qu'elle vient d'avoir raison d'eux, et que l'homme à genoux est son mari qui, s'étant fait protestant, lui demande pardon d'avoir abandonné sa foi; quant au *François Ier visitant avec la duchesse d'Étampes l'atelier de Benvenuto*, j'y retrouve encore un bout d'oreille de Revoil qui me fait grand'peur. M. Comte serait-il donc à son apogée?

C'est aussi la question que je me fais vis-à-vis des charmants tableaux de M. Willems. Là, pas d'inégalités ni de faiblesse; c'est le même esprit dans la touche, le même bonheur dans les étoffes, le même calme dans l'effet; mais il n'y a pas de progrès. Tel nous l'avons vu, tel nous le retrouvons; il n'a pas changé et n'a pour nous rien de nouveau. La forme et les doux reflets de cette adorable robe de satin blanc, nous les connaissons; elle a été coupée à la même pièce et cousue par la même ouvrière que celle de la jolie coquette qui se regardait dans son miroir; la jeune fille qui essaye quelle fleur ira le mieux à la soie brillante de ses cheveux blonds, celle qui écoute distraitement les récits de trop vieux exploits, celle qui dit adieu à son amant, c'est la même. Elle paraît toujours aussi jeune, mais elle était, il y a deux ans, en robe rose chez le marchand de soieries, et son jeune amant y était aussi, debout, appuyé sur le comptoir et la regardant avec un sourire; le vieux marin, c'est le marchand de soieries lui-même qui a changé son aune contre son épée. Je les revois avec plaisir, mais je n'en avais pas besoin; ce sont trop les mêmes acteurs. *La Visite* me présente deux nouveaux venus qui vont à merveille avec nos anciennes connaissances; ce sont deux hommes grisonnants, maîtres dans leurs corporations, qui s'épuisent en saluts pour ne pas décider à qui mettra le premier le pied sur les marches de l'escalier. Son petit monde, M. Willems le possède de la façon la plus vivante, mais il fera bien d'en sortir un peu et de voir quelques nouvelles figures; qu'il revienne avec elles et il en sera d'autant mieux reçu. S'il ne m'en croit, qu'il en croie au moins La Fontaine:

Même beauté, tant soit exquise,
Rassasie et soûle à la fin;
Il me faut d'un et d'autre pain;
Diversité, c'est ma devise.

Il fera d'autant mieux que M. Leman, s'il continue, pourra bien d'ici à peu partager avec lui les yeux du public; il fait aussi du Louis XIII et il le connaît bien. Ce n'est pas de pratique qu'il fait ses costumes et sur quelques croquis pris à la volée ou de seconde main; *Bosse*, *Saint-Igny*, *la Belle* et les images contemporaines n'ont pas de secrets pour lui; il possède à fond le costume du XVIIe siècle, et il le possède dans tous les sens;

il sait comment on l'ôte et comment on le met, et il est aussi familier avec le dessous qu'avec le dessus ; si même vous lui mettiez entre les mains des ciseaux et une pièce d'étoffe, il vous taillerait un habit de ce temps-là beaucoup mieux que le coupeur de Babin. Si vous trouvez ses tailles trop hautes, les robes de ses femmes trop cambrées sur le ventre, soyez sûr que vous avez tort et que cela était ainsi. Devant sa *Lecture de Corneille* vous êtes aussi transportés au XVIIe siècle qu'un homme du XIXe le peut être. C'est bien l'idée qu'on se peut faire de la chambre bleue de madame de Rambouillet ; car on ne la connaît pas ; soyez donc la grande *Arthénice* pour qu'on n'ait pas le moindre croquis de la fameuse chambre bleue ; ô vanité des choses humaines ! Ces hommes, je les nomme presque tous ; Mellan, Nanteuil et les autres nous ont tant fait vivre avec eux. Avant d'avoir vu le tableau, je me défiais du livret ; je savais, hélas ! si bien qu'il n'y avait aucun portrait ni de celui-ci, ni de celle-là ; aussi j'ai été agréablement surpris quand sur la légende du tableau j'ai vu à la suite de quelques noms des points d'interrogation mis avec tout le désespoir de la conscience d'un érudit. C'est une exactitude honorable, mais cette étude du costume, et cette recherche des vrais portraits ne font qu'ajouter à la valeur du tableau et ne la constituent pas. Il existe en dehors d'elles, surtout par la composition qui est excellente, claire, quoique nombreuse et aussi heureusement que savamment équilibrée. Je ne ferai qu'un reproche qui porte sur la dimension choisie par l'artiste. Trop grand pour être traité comme une miniature à l'huile, son panneau est trop petit pour que l'effet y soit aussi large que M. Leman le pouvait faire et que le montrent ses personnages du premier plan et surtout les deux observateurs appuyés à droite sur le chambranle de la porte ; ils sont d'une couleur très-blonde et chaude, alors que dans la pleine lumière, certaines parties, à cause de la dimension, restent forcément un peu froides. D'une grandeur double de celle qu'il a, son tableau aurait encore plus d'air, plus de vie, et toutes ses qualités seraient, je crois, plus en vue et plus saisissantes.

Un autre peintre dont la valeur s'augmente aussi tous les jours est M. Alfred Stevens ; il est de plus dans une voie qu'on ne saurait trop louer. Bien des gens sont dans l'habitude de dire qu'il n'y a rien à faire comme tableaux avec nos costumes, et que ce devrait être l'exception ; pour suivre d'une façon réelle la voie tracée, ce devrait plutôt être la règle. En peignant du Louis XIII, du Louis XIV, du Louis XV, les peintres de ces temps prenaient leurs propres contemporains comme modèles de leurs œuvres ; nous, en remontant à ces costumes, nous ne suivons pas l'exemple de ces maîtres, ce ne sont plus que des pastiches, et nous allons au contraire de ce qu'ils faisaient. Pour les imiter, pour être pour l'avenir ce qu'ils sont pour nous, il faut les suivre dans le fond et non

dans la forme, et, pour faire comme eux, faire autrement, c'est-à-dire peindre les types physiques, les costumes, les scènes que nous avons sous les yeux. Et remarquons que tout le monde y gagnerait, l'histoire d'abord qui aurait là la physionomie du temps, et les peintres eux-mêmes ; car un plus grand nombre produirait des œuvres remarquables. Tel peintre, qui dans les sujets bibliques ou mythologiques n'arrivera jamais, avec beaucoup de peine, à laisser de son nom une trace vivante et à exister un peu en dehors de ces froides nécropoles qu'on appelle des biographies, aurait plus de valeur avec des sujets pris dans la vie des hommes de son temps; dans ces conditions il ira même plus loin qu'il n'aurait pu de lui-même; la nature est sous ses yeux et le soutient; elle fait passer dans sa main et parfois à son insu un accent juste, un effet vrai, qui lui deviennent naturels parce que l'artiste vit dans ce milieu, et qu'il le connaît forcément. Si ces idées bien simples se répandaient, on serait étonné de voir devenir intéressants et remarquables des hommes qui, croyant faire mieux, s'obstinent, un peu par orgueil, dans une voie d'invention complète où il faut avoir un talent de premier ordre pour sortir du médiocre. Je ne saurais trop le répéter; les artistes y gagneraient et plus de succès de leur vivant, et dans l'avenir une vie plus longue. La valeur n'est pas dans le genre suivi, elle est toute dans les œuvres produites; comme art, il y a un monde entre Moreau, l'élégant interprète des mœurs et des costumes du règne de Louis XVI et les tableaux à grand effet de Berthélemy et de Lemonnier qui devaient à coup sûr regarder fort en pitié ce pauvre Moreau et le traiter comme un faiseur d'images. Quel est celui qui vit aujourd'hui, duquel se souvient-on? La réponse n'est pas douteuse. Il y aurait bien des idées à développer sur cette question, bien des raisons à produire et bien d'autres exemples à donner et de plus grands que celui qui est venu sous ma plume; car loin d'en avoir faute, on serait plutôt embarrassé de leur nombre, mais il était bon de l'indiquer. Bien des peintres, et ils sont en cela comme les autres hommes, ne réfléchissent pas et ne se rendent compte, ni des choses, ni de ce qu'il serait le plus de leur intérêt de faire ; au Salon prochain il y aura peut-être plus de scènes modernes, et cela sera dû au succès du tableau de Stevens ; quelle qu'en soit la cause, si l'effet se produit, il sera heureux, mais les critiques devront rendre compte du phénomène, en dire les vraies raisons et mettre de leur côté l'opinion pour qu'à son tour celle-ci réagisse sur les peintres et leur montre bien qu'il y a là plus de mérite et plus de chances de valeur que beaucoup ne le paraissent croire. Le sujet de M. Stevens est bien simple et nous l'avons tous vu de nos yeux. Deux femmes en grand deuil, la mère et la fille, sont en visite chez une jeune amie; la mère, celle qui a perdu son mari, est toute à sa douleur; pour elle, sa vie est finie, car le meilleur en est mort ; l'homme avec lequel elle a vécu, avec lequel

elle a partagé les peines et les joies de ce monde, celui sur lequel elle s'appuyait, lui manque, et elle n'a désormais plus rien à attendre ; sa fille est bien affligée aussi, mais, sans le savoir elle-même, à un bien moindre degré ; c'est son père qu'elle a perdu, mais elle est jeune, elle commence la vie, qui lui réserve encore ces joies et ces peines communes qu'a eues sa mère ; c'est une fleur courbée par l'orage dont la tige n'est pas brisée et qui se relèvera au premier soleil. Quant à la jeune femme, vêtue de rose à côté de ce deuil, qui tout à l'heure était calme ou même joyeuse, et qui dans la chambre voisine vient peut-être de laisser un petit enfant souriant, elle ne souffre que de la douleur des deux autres, et, sans rien dire, il n'y a que le temps qui console, elle tient doucement et avec une affection compatissante les mains que la pauvre femme laisse dans les siennes. Tous ces sentiments sont naturels, humains, légitimes et se complètent les uns par les autres ; l'impression produite est une, simple, vraiment touchante, et elle a été bien comprise. Le dessin pourrait être un peu plus fin et la couleur gagnerait à être moins lourde, mais le sentiment est rendu avec une parfaite justesse, et c'est lui qui passe avant tout. Deux autres tableaux de M. Stevens—l'on serait bien heureux d'avoir ainsi le portrait des femmes qu'on aime, plus complètes, plus vivantes dans ce mouvement entier que dans une peinture à mi-corps — sont aussi très-remarqués. L'un est une très-jeune fille, vêtue de blanc et coiffée d'un grand chapeau de paille ; elle exprime avec un geste maniéré, mais charmant dans sa recherche naïve, un citron dans un verre d'eau ; l'enjouement naturel de ces petits traits chiffonnés, la grâce un peu dégingandée de ce jeune corps fin et encore maigre sont très-heureusement saisis. L'autre est une femme en robe de velours noir, qui, l'un de ses pieds posé sur les chenets d'un geste coquet et fier, se regarde à moitié dans la glace ; on me fait remarquer, ce n'est pas un homme, que puisqu'il y a du feu, qu'elle est en velours et que son cachemire est jeté sur un fauteuil, elle est toute en hiver et que le chapeau de paille avec une touffe de bluets est un contre-sens impardonnable. L'est-il autant que cela ? Je n'en voudrais pas jurer, mais je trouverais plus grave la couleur trop sombre des boiseries dans le bas ; dans quelques années la robe se confondra avec elles.

Le mérite contemporain que je reconnais dans M. Stevens, je ne puis le trouver dans le fameux *Pierrot* de M. Gérôme. C'est le plus grand succès du salon, mais je ne crois pas qu'il le mérite ; il est peint ; son groupe du Pierrot mourant dans les bras de ses deux amis est bien conçu, mais le sujet est faux de tout point, et, pour une scène de nos jours, cette fausseté est plus sensible et ne peut être passée sous silence. Oui, au dernier siècle, quand le duel était bien plus dans les mœurs qu'aujourd'hui, quand les hommes allaient au bal avec leur épée au côté sous leur

domino, les choses pouvaient se passer ainsi, et l'on n'avait qu'à dégaîner sous la lanterne. Aujourd'hui, de deux choses l'une : ou ces masques sont d'une classe inférieure, et les coups de poing lui suffisent, ou, s'ils sont d'une classe supérieure ou seulement intermédiaire, ils ne se battront pas en oripeaux. Que mes lecteurs s'interrogent; y en a-t-il un qui admette que, s'il avait à se battre et qu'il se trouvât déguisé, il ne rentrerait pas chez lui, je ne dis pas écrire quelques mots et disposer à toute aventure de quelques souvenirs, mais changer d'habit? Et, ce qui est plus inadmissible, comment quatre témoins, c'est-à-dire des hommes moins animés que les deux parties, et acceptant ce rôle pour empêcher que cette lutte ne devienne tout à fait un assassinat, peuvent-ils consentir pour eux-mêmes à remplir ces fonctions ainsi affublés? Le duel a non-seulement ses lois, mais aussi ses convenances, et le respect des formes extérieures est une des plus naturelles et des plus sévères. Et l'on ne peut pas dire que ce soit sur le coup et dans le premier accès de la colère que la chose se passe; on est au bois de Boulogne, et il a fallu du temps pour se procurer des épées. Ils ont eu tout le loisir nécessaire pour sentir ce qu'il y avait de choquant dans leur oubli du costume qu'ils portent. D'ailleurs, — et je m'étonne d'avoir à insister sur ces idées et de les avoir vues venir à si peu de personnes, alors que pas une n'en ferait autant, — dans un combat à l'épée, l'on met toujours habit bas et il y a là quatre hommes assez misérables pour en mettre une dans la main d'un homme dont le bras est désarmé d'avance par la largeur et la longueur de sa manche. Je le répète, au point de vue physique comme au point de vue moral, rien n'est admissible dans cette scène. M. Gérôme pourrait-il prouver que cela est arrivé une fois, je soutiendrais, moi, qu'il a eu tort d'y voir un sujet. Si le fait est vrai, il l'a modifié et exagéré, il n'y avait peut-être qu'un *masque* sur les six acteurs, et de plus, la peinture, comme la poésie, comme tous les arts en général, a nécessairement un caractère de généralité qu'on ne peut méconnaître; pour elle il ne suffit pas qu'une chose soit arrivée une fois, il faut, pour qu'elle soit acceptable, non-seulement qu'elle ne soit pas vraie à l'état unique, mais qu'elle soit encore vraisemblable. Le peintre a été entraîné par l'anthithèse, et par la recherche du contraste à tout prix; il n'a rien vu au delà et il n'a pas senti qu'il allait où il ne voulait pas et ne faisait que du mélodrame; c'est ainsi que les choses se passent à l'Ambigu ou sur les affiches de romans collées derrière les vitres des cabinets de lecture. Mais le succès est venu : sur ce point je demanderai à M. Gérôme s'il est très-sûr que ce soit à lui-même que s'adresse le succès. Nullement, sa toile serait détestable comme peinture, qu'il serait exactement le même. Elle serait d'un autre, qu'elle aurait été entourée de la même foule, et si elle eût été de Schopin ou de Biard, la foule eût été plus grande. Tout le bruit qui s'est fait autour de ce ta-

bleau ne se rapporte en rien à la peinture, il n'a été soulevé que par la fausseté même de l'antithèse qui a d'autant plus réussi qu'elle ressemblait mieux aux ficelles les plus communes des mélodrames les plus noirs. M. Gérôme n'a pas besoin de descendre à de pareils moyens, indignes de lui, et il se nuit plus qu'il ne croit. Je ne veux le mettre qu'en face de lui-même; à côté de ce malencontreux tableau, il en a deux autres, vingt fois supérieurs, sa *Prière chez un chef arnaute*, et ses *Recrues égyptiennes traversant le désert*. Ce sont de vrais tableaux, au nombre des meilleurs du Salon; ils auraient été au premier rang, mais l'autre a tout pris pour lui et les a rejetés dans l'ombre.

On n'a pas de pareilles questions à soulever devant les tableaux de l'aimable artiste qui se cache sous le pseudonyme de madame Browne; ses *Deux Puritaines* sont d'un dessin un peu mou, mais plein de sentiment; ses petits tableaux choisis dans les scènes de l'enfance populaire sont plus complets. Elle est élève de M. Chaplin; on aurait plutôt pensé à Édouard Frère ou à Bonvin; l'effet est dans le même sens, et, si le pinceau est moins ferme et moins solide, on peut dire qu'il est plus tendre. C'est un sentiment du même ordre, mais empreint d'une mélancolie profonde qui ressort des *Fienaroles* de M. Hébert. Les gens qui ont eu le bonheur d'aller à Naples reprochent précisément à l'artiste ce caractère douloureux donné à des filles d'un pays où la tristesse n'est jamais que passagère et violente, où les marchands des rues ne vendent qu'avec des discours à n'en plus finir, et où il leur est assez égal de ne pas vendre leur poisson ou leur bouquet; ils n'ont besoin de rien, pourvu qu'ils aient crié et gesticulé à leur aise. Mais, à prendre le tableau en soi et en faisant abstraction du plus ou moins de justesse dans le caractère donné à la race, et en n'y voyant que le propre sentiment du peintre qui répand toujours une teinte un peu sombre sur tous les sujets qu'il touche, on ne peut s'empêcher d'admirer l'aspect fiévreux et résigné de ces pauvres filles. M. de Montessuy a envoyé un autre sujet de mœurs italiennes; mais sa couleur un peu porcelaine, on sent qu'il tient à l'école de Lyon, est trop uniformément noire, et les qualités très-réelles de son tableau se perdent dans cette nuit. Avec M. Knaus, nous passons en Allemagne, et son tableau est, à mes yeux, la perle du salon; c'est tout à fait un tableau de maître. Si j'avais à prendre là dix tableaux, j'examinerais, je réfléchirais; si je n'en avais qu'un seul à prendre, je n'aurais pas besoin d'y retourner, car je n'hésiterais pas un instant à me décider pour ce *Convoi traversant une forêt*. La bière, portée sur les épaules de quatre hommes, s'aperçoit au tournant du chemin; les parents désolés se devinent derrière, mais le tableau est tout entier dans ce qui forme la tête du funèbre et rustique cortége. L'enfant qui porte la croix avec ses cheveux et sa peau de mouton a presque une tournure de petit saint Jean; en voyant l'un on se rappelle

l'autre; c'est une analogie du genre de celle du voyage du charpentier que dans Wilhelm Meister Gœthe a intitulé la *Fuite en Égypte;* les autres enfants qui chantent en montant, la jeune fille plus grande et plus pénétrée, bien que l'on sente que le pauvre mort ne lui est de rien, sont charmants de naturel et d'expression ; mais le meilleur personnage du groupe est le vieux maître d'école qui accomplit son office de chantre, son livre à la main et ses lunettes sur le nez, avec une conscience presque touchante ; il m'a fait penser au vieux David La Gamme du roman de Cooper ; les deux bonshommes se ressemblent. Il est comique et en même temps il est si honnête et si bon que le sourire ne fait que naître, et que le naturel en reste exquis alors qu'il était si facile de tomber dans la charge. Tout est parfait, sauf le fond qui est trop peu arrêté ; sans lui demander une exécution aussi serrée que celle des têtes, il serait meilleur s'il était moins indécis et moins lâché. Ce défaut est encore plus sensible dans le fond de ses *Maraudeurs* qui n'est qu'un fouillis. La bohémienne qui donne à teter à son enfant est d'une grande tournure; le petit garçon qui ploie sous le fardeau de la grosse oie qu'il a volée est d'un mouvement encore plus remarquable; c'est un enfant à l'oie campagnard; mais cet emmêlement du fond détruit toute apparence de composition. M. Duveau rend aussi à merveille les scènes rustiques, surtout quand elles sont violentes. Je n'ai pas besoin de rappeler ses *Paysans trouvant le corps d'un noyé* et cette terrible *Charrette de cadavres qu'un paysan effaré entraînait dans une plaine déserte.* Son tableau de cette année continue ce poëme rustique de la Bretagne que la plume de M. Brizeux écrit avec la douceur d'un élégiaque antique et que la brosse de M. Duveau peint avec violence. Au travers d'un déluge de pluie un curé de village, accompagné de quelques paysans, porte le viatique à un mourant. Tous, trempés jusqu'aux os, courent et s'empressent; le paysan qui court le premier et saute les flaques d'eau de la route, sonne à coups redoublés la clochette des trépassés. Au milieu des éléments déchaînés la scène n'est plus seulement triste, elle est navrante. Du reste, la Bretagne a toute une cour de peintres qui lui consacrent leurs pinceaux, Luminais, Poussin, Fortin, bien d'autres encore, que je suis, à mon grand regret, forcé de négliger faute d'espace.

Il y a loin de ces peintres naturalistes souvent un peu rudes à la minutie des miniaturistes à l'huile qui sont cette année au grand complet. Après Meissonnier, Chavet, Fauvelet, Fichel, Plassan, Vetter que la dimension de son tableau range cette année dans le même bataillon, se sont distingués à l'envi. Leur maître à tous est aussi fort que jamais, mais les réflexions que m'inspirait *la Visite de deuil* de M. Stevens sont dans un autre sens parfaitement applicables à Meissonnier. Pourquoi ne jamais sortir du XVIIIe siècle? Il en résulte d'abord une monotonie qui ne se sentira plus lorsque ses tableaux éparpillés feront l'honneur des collec-

tions futures, mais qui est très-sensible lorsqu'on en voit plusieurs à la fois. D'un autre côté il s'ôte la force et l'originalité que lui donnerait la nature, qu'un modèle habillé n'offre jamais. Quelques études qu'il ait faites sur le XVIIIe siècle, ce ne seront jamais que des études; nous n'avons rien à reprocher aujourd'hui parce que nous sommes au même point que lui et que nous comprenons de même; mais il est certain d'avance qu'avec les années, ce ne sera jamais que du XVIIIe siècle peint au milieu du XIXe. Jamais M. Meissonnier ne pourra cesser d'être un archéologue pour devenir une autorité. La vraie, la seule vérité restera toujours tout entière à ceux qui sont ses sources, à Chardin, à Boucher et à ces mille graveurs de vignettes qu'on peut résumer par les noms d'Eisen et de Gravelot. Pourquoi ne veut-il pas être une autorité lui-même? Son *Portrait de deux jeunes femmes travaillant à l'aiguille*, montre qu'il n'aurait qu'à le vouloir. Il semble au reste que M. Chavet comprenne qu'il est plus avantageux de marcher dans cette voie moderne; car ses deux meilleurs tableaux sont une partie de dominos et une partie de billard; elles sont parfaites, et la seconde s'est classée du premier coup parmi les œuvres dont on se souvient.

Je n'aurai pas grand'chose à dire des portraits; il y en a trop peu de vraiment remarquables et beaucoup trop de mauvais, même parmi ceux qui sont signés de noms connus. Les deux meilleurs, sans conteste, sont un portrait de femme d'Hippolyte Flandrin, un peu froid, un peu plat, mais d'un beau dessin et d'une grande pureté d'effet, et le portrait de M. Beulé par Baudry. Celui-ci, traité avec un sentiment de coloriste, a une tournure magistrale; la pose familière et naturelle est bien saisie; la tête et les mains sont vivantes; pour ceux qui connaissent le modèle, la ressemblance de la tête n'est pas aussi exacte dans l'effet que dans le dessin; la vivacité et la netteté des traits et du regard sont dans le modèle non pas moins grandes, mais moins chaudes et moins enthousiastes; sous ce rapport un petit bronze qu'on voit à la sculpture, bien moins remarquable comme œuvre d'art, est d'un effet plus juste, ce qui n'empêche pas le portrait de M. Baudry d'être l'un des plus beaux du salon. Comme portraits simples et solides, je citerai aussi ceux de M. Tissier et une jeune femme en robe noire par M. Leman; celui de M. Chaplin est, dans sa négligence, distingué et élégant, mais je lui préfère le portrait déguisé qu'il a intitulé *les Premières Roses;* bien que les bras soient un peu maigres pour les seins, l'on y sent une nature jeune et pleine de grâce; la peinture est martelée et fouettée, mais cette exécution convient au thème choisi; ce n'est qu'une fantaisie de peintre, et elle est tout à fait heureuse. Malgré leurs incontestables qualités, je n'aime pas les portraits de M. Hébert; ils sont peints, et cela est rare, ils ont de l'effet, mais ils sont si tristes, si maladifs qu'ils font peine, et, chose singulière, ils ne portent

pas avec eux le sentiment que les modèles aient cet aspect; les jambes nues du jeune garçon sont nettes, fermes, pleines de santé, alors que la tête est plutôt phthisique. Je n'ai pas à insister sur M. Dubufe; il a le succès qu'il ambitionne; mais avec des poses heureuses, et une composition intelligente, il est regrettable de voir tous ses portraits si semblables et tous éclairés à l'intérieur comme par une lanterne enfermée dans la robe; il n'y aurait rien à dire si M. Dubufe était sans talent; mais il peindrait réellement mieux s'il le voulait. Quelle différence entre ses portraits à la mode et celui de mademoiselle Rosa Bonheur! C'est que, peignant pour un peintre, il a été lui-même; quant au bœuf, certains critiques l'ont trouvé détestable, je le trouve excellent, et si, comme je le crois, il est de la main de l'habile *peintresse*, il faut convenir qu'ils n'ont pas eu de bonheur.

MM. Ricard et Rodakowski ne me paraissent pas se tenir à leur première hauteur; l'un devient lâché, sans-gêne et incorrect, l'autre devient lourd et sans accent, critique dont il faudrait rabattre s'il est vrai, comme on le dit, qu'il n'ait fait son portrait de Mickiewicz que d'après les lithographies existantes. Les portraits peints par M. Vidal sont curieux et vigoureux d'effet, mais ses fins dessins sont préférables, malgré leur manière. Il serait inutile de prolonger plus loin cette recherche; on pouvait espérer de la photographie la diminution des mauvais portraits; lorsqu'il ne s'agit que de conserver une ressemblance, elle suffit, et ne laisse plus de lieu à la peinture que si l'on veut avoir quelque chose qui lui soit supérieur, c'est-à-dire une vraie œuvre d'art qu'on ne doit demander qu'à un homme habile; il faut reconnaître que cet effet si désirable est loin encore d'être produit.

Par contre, si les hommes sont livrés à tant de mauvais portraitistes, les animaux, — ils ne choisissent pas les leurs, c'est pour cela qu'ils sont si heureux, — n'en ont que d'excellents. Quel bon et beau portrait que celui par M. Jadin, de cet amusant César avec ses oreilles fantasques, sa langue tirée de côté et ses yeux noirs qui éclatent au milieu de son poil blanc et semblent regarder vos yeux pour voir s'il peut sans danger se remettre à quatre pattes. M. Joseph Stevens a aussi très-bien réussi son chien de saltimbanque qu'il nous montre dans plus d'une position; c'est juste et spirituel; la couleur en est solide; seulement dans les grandes dimensions elle devient lourde et noire; c'est le défaut contre lequel il doit se mettre en garde. M. Palizzi continue à être en progrès. Ses béliers sont la nature même. Son petit tableau d'un ânon mangeant des chardons sur le bord d'une fondrière est argentin et délicat comme un flamand. Malheureusement M. Troyon n'a rien envoyé; une de ces grandes compositions où l'intérêt se partage entre le paysage et les bêtes, quelque gué traversé par des vaches au coucher du soleil, donnerait de l'importance à

la troupe des animaliers qui cette année se sont surtout bornés à des figures isolées. En louant comme il le mérite M. Verlat pour l'énergie des deux chevaux tirant une charrette de pavés, qu'il a intitulé : *le Coup de collier*, je ne puis m'empêcher de faire plus que des réserves pour la dimension gigantesque de la toile donnée à un pareil sujet. Géricault, on peut s'en rapporter à son exemple en pareille matière, n'a fait de chevaux de grandeur naturelle que dans un sujet, ainsi dans son portrait équestre de M. Dieudonné; mais, toutes les fois qu'il a peint une forge, une écurie, une diligence ou une charrette, il est resté dans les dimensions du chevalet et il a eu raison.

J'en aurai fini de la peinture quand j'aurai parlé du paysage. Tout important qu'il est, il occupera ici moins de place parce qu'il demande surtout à être regardé, et c'est de lui que l'on donne le moins idée avec des mots. Il se divise naturellement en scènes orientales et en scènes européennes. Nous retrouvons M. Gérôme dans les premières pour ses deux vues de la plaine des Pyramides ; j'ai dit l'estime que je faisais de sa *Prière chez un chef arnaute* et de ses *Recrues égyptiennes traversant le désert*, d'un dessin un peu sec, mais plein de tournure, et dont la composition reste d'autant plus magistrale qu'elle est plus simple. Ces qualités se trouvent aussi à un très-haut degré dans des œuvres que leur procédé différent pouvait presque me faire oublier dans cette rapide revue, je veux parler des beaux dessins de M. Bida : ils sont au nombre des morceaux les plus remarquables de toute l'Exposition. Il n'a de couleur que sans pinceau, mais dans sa main le crayon vaut une brosse et arrive aux mêmes effets. *Les Soldats dans la tranchée*, qui sont dignes de ceux de MM. Ivon et Pils, *Les Juifs priant devant les derniers restes du temple*, sont du style le plus élevé, et en ont plus que tous les tableaux académiques du Salon. On s'étonne de cette grandeur d'effet, de cette puissance large et définitive produite par un dessin ; mais il faut s'y rendre, car elles y sont pleinement. Mon omission ainsi réparée, je reviens aux paysages de l'Orient.

C'est Decamps qui leur a servi d'introducteur, et qui du premier coup leur a donné leurs lettres de noblesse ; pendant un temps, on ne les a vus que par ses yeux; aujourd'hui qu'ils sont entrés dans le courant, la variété s'est produite, non-seulement la variété des pays, mais celle surtout qui résulte du sentiment différent des hommes. Chacun a vu avec ses yeux, et rend comme il a senti. Inexactitude ! disent les uns qui se refusent à croire à la vérité de ces représentations si diverses ; ils ne voient pas que l'art n'a jamais été une stricte représentation de la nature, condition impossible, avec laquelle il ne serait pas même un miroir, à laquelle même il ne peut pas arriver, car il faudrait que tous fussent organisés de même, et ils ne se rendent pas compte que toute la valeur de l'art est dans ce qu'il donne d'interprétation, dans sa faculté de laisser

comme d'ajouter. Tous ceux qui cette année ont peint l'Orient avec talent sont loin de se ressembler ; j'y vois plutôt un sujet de se réjouir qu'une raison de se plaindre. M. Belly est énergique, M. Frère est facile, mais heurté sans élévation ; M. Flandin, juste, mais peut-être sec ; M. Pasini, qui est, je crois, un débutant, est large au contraire ; seulement on y sent la recherche de l'effet et comme une prédisposition de décorateur. Pour M. Tournemine, en agrandissant ses toiles, il se souvient du ton clair et gai des fins nuages blancs de ses plages bretonnes. Il a diminué ce que son exécution élégante aurait ici de trop brillant, mais son gris reste doublé d'argent, et dans ses tableaux le soleil n'est pas implacable, mais adouci et comme tamisé ; il se martèle et s'éparpille même dans ses ciels comme la clarté de la lune sur le haut des vagues, et l'effet s'en trouve peut-être trop rompu et divisé ; c'est élégant et agréable plutôt que calme et imposant. D'autres peintres arrivent à un effet plus élevé par plus de concentration et d'unité ; ainsi le paysage des *Éclaireurs* de M. Rodolphe Boulanger, un prix de Rome, dont c'est le meilleur tableau, et il ne se sent en rien de l'école. Les types de ses deux hommes, l'un jeune et féminin, l'autre sec et grave, qui se lèvent à demi pour mieux explorer le pays des yeux sans pour cela se découvrir, sont on ne peut plus intelligents. Dans ses deux tableaux de la plaine de Memphis, M. Gérôme a parfaitement rendu cette sérénité grandiose, cette silencieuse et éclatante immobilité de la terre et du soleil entre lesquels, pour paraître quelque chose, il faut être grand comme ces deux colosses de granit rose assis dans leur royauté séculaire. Mais l'homme qui me paraît avoir le sentiment le plus profond, le plus sincère de cette nature étrange, qui me paraît en avoir gardé le mieux le vrai accent, c'est M. Fromentin. Son exécution, quand il a débuté, était trop empâtée, trop violente ; elle témoignait d'un talent vigoureux, mais elle se sentait trop des ficelles de l'atelier ; sa personnalité s'en est depuis dégagée, et, au lieu d'être conduit par son pinceau, il le mène maintenant et lui fait exprimer ce qu'il veut ; si pourtant l'indication est toujours juste et artiste, peut-être devrait-il s'attacher à la porter plus loin et à serrer davantage certaines parties un peu lâchées ; il couvrait trop autrefois, maintenant il ne couvre pas toujours assez ; mais c'est un défaut bien peu sensible au premier coup d'œil, tant l'effet est saisissant. Peut-être *l'Été dans le Sahara* m'est-il un commentaire qui me fait mieux lire dans ces toiles, et le livre écrit à la plume me fait-il mieux comprendre les représentations du pinceau. J'avoue même que je ne les sépare plus ; des deux côtés je retrouve la même profondeur de sentiment, la même sobriété de lignes, la même simplicité d'expression ; le livre ne court pas après la couleur, le tableau ne vise point à un effet littéraire, et chacun reste à sa place ; mais les idées d'un côté et les lignes de l'autre arrivent

par des chemins différents à un effet simple et plein de puissance; la pensée et le sentiment s'y font jour par eux-mêmes comme sans moyens, et c'est là qu'est le grand art.

M. de Curzon nous servira de trait d'union entre l'Orient et l'Europe; ses *Aveugles assis près de la fontaine* sont une étude orientale pleine de naturel et de caractère; ses *Moines italiens arrosant des choux dans un pauvre jardin de couvent* sont remarquables et dans un autre sentiment comme aussi son *Escalier d'église avec des pèlerins malades*, dont l'air souffrant et la douleur concentrée font contraste avec la clarté qui inonde les degrés et la gaieté des peintures tranchantes qui couvrent les murs; dans ce dernier tableau il y a quelque chose de la simplicité et de l'effet de Granet, mais avec plus de dessin et sans ses exagérations de contraste. Chez M. de Curzon le paysage est toujours complété par ses figures bien choisies et bien senties dans leur touche un peu sommaire; il est à la fois un peintre et un paysagiste, et ces deux qualités, qui chez lui se fondent harmonieusement en une seule, lui constituent une valeur particulière que ce Salon met dans tout son jour; c'est certainement, parmi les hommes récemment venus à la lumière, un de ceux qui paraissent avoir le plus d'avenir.

Parmi les paysagistes purs qui ne demandent leur effet qu'aux nuages, à la terre et aux arbres, M. Daubigny est celui qui cette année s'est élevé le plus haut; son coin de vallée désert et silencieux est dans sa tristesse pesante un morceau de premier ordre; M. Français est plus léger; à côté de sa *Vallée couverte de glaces*, sa *Maison de campagne élégante*, au milieu de ses tapis de gazon restés à force de soins verts malgré la chaleur, au milieu de ces arbres coquettement éclaircis par la main du jardinier et à travers les branches desquels le soleil s'éparpille en taches d'or, fait le plus charmant contraste. M. Flers est moins léger; il reste fidèle à ses grasses prairies normandes d'un vert un peu épais sur lesquelles le ciel est généralement gris et un peu bas. M. Courbet, qui est beaucoup plus paysagiste que peintre de figures, a une biche mourante sur la neige qui est fort belle, et d'un beau sentiment de pitié; cette fois le succès du tableau est mérité, quoique les chiens du fond ne soient guère que des vessies; son dessous de forêt remarquable encore comme paysage a contre lui que les deux piqueurs y sont moins grands que leurs chiens. M. Hedouin a peint en paysages *les Quatre Saisons;* ils sont d'une indication juste et agréable, mais son grand tableau les *Faneuses se sauvant de l'orage* est d'une largeur bien plus magistrale. On ne saurait mieux rendre l'effet de ces nuages épais, lourds, noirs et bas, qui, poussés par le vent, s'épaississent à vue d'œil jusqu'à ce qu'ils s'ouvrent en une pluie violente, et rendent la terre inquiète et obscure. Cet effet est compris et rendu avec infiniment de justesse. Pour M. Cabat il continue à émon-

der la nature, il la taille à sa façon; non que ses œuvres ne soient remarquables, elles ont un cachet d'élévation et de pureté incontestables; mais ses arbres sont trop nets, trop polis, et sont par là un peu secs. De M. Théodore Rousseau, l'un de nos meilleurs artistes en ce genre, je n'ai rien de particulier à dire; les morceaux qu'il a envoyés sont dignes de lui, mais peu importants comme dimension et ne présentent pas sa valeur sous un jour nouveau. Je pourrais ajouter beaucoup d'autres noms parmi lesquels M. Jeanron et M. Knyff tiendraient un des premiers rangs, mais il faut finir en disant quelques mots de la sculpture.

J'ai dit qu'elle était mauvaise dans son ensemble et je ne m'en dédis pas. Habituellement, et cela tient à ses conditions mêmes, sa moyenne est bien supérieure à celle de la peinture; ce n'est pas le cas aujourd'hui. Dans certaines figures les détails sont encore pis que l'ensemble, et dans d'autres des *morceaux*, si habiles qu'ils soient d'exécution, n'arrivent pas à donner à la figure dont ils font partie un caractère et une valeur générale; il y en a même pas mal de ridicules, ce qui est rare pour la sculpture, que ses trois dimensions préservent en général de bien des écueils de la peinture. Ne pouvant faire un examen détaillé, j'indiquerai sommairement les meilleures figures, en remarquant seulement que dans cette branche de l'art les prix de Rome se tiennent autrement que dans la peinture. Ainsi le groupe de M. Perraud, *l'Enfance de Bacchus*, c'est-à-dire un faune assis tenant sur une de ses épaules *il divino bambino*, est excellent de lignes et de détails, et je l'attends à l'exécution, surtout si on lui donne le bronze encore plus que le marbre pour devenir non pas une œuvre remarquable, elle l'est, mais une œuvre très-remarquée. Le bas-relief de M. Thomas, *le Soldat spartiate rapporté à sa mère*, est d'une composition simple et noble. *Le Soldat mourant*, exécuté par M. Lequesne sur une esquisse de Pradier, est d'un beau mouvement, qui serait plus beau encore si nous ne connaissions pas celui de Cortot; mais l'exécution est plus froide, moins vivante dans les détails que ne l'aurait été celle du maître. Les figures de M. Duret, la *Comédie* et la *Tragédie*, sont posées et drapées; elles sont d'un homme consommé dans la science de son art, mais elles n'ont pas d'accent; avec plus de tenue et moins de papillotage, elles ne sont pas au fond plus élevées que les figures analogues mises par Pradier au piédestal de Molière, et elles sont moins agréables. Je ne puis non plus trouver très-remarquable, l'*Amour* de Rude; il y revient bien au convenu de la sculpture du premier empire, et je n'aime pas non plus son Hébé tout entourée des ailes d'un aigle bizarrement ouvertes et qui ne sont ni dans le sens naturel, ni dans le sens hiératique. La figure de M. Daumas, *Une Gauloise*, qui est belle comme une Romaine, respire la grandeur et la noblesse; le geste de cette figure sereine et le sentiment de calme et de force qu'elle respire en font une œuvre considérable; j'y reprocherai seu-

lement l'inflexion de la jambe droite; de tous les côtés elle semble immobile, de celui-là il y a un mouvement de marche qui ne passe en rien dans le corps et ne s'y accorde pas ; il ne faudrait pas du reste aller bien loin pour trouver des exemples du même défaut. Au-dessus de l'entrée la figure de M. Robert la *France distribuant ses couronnes*, l'offre d'une façon encore plus sensible, et on le retrouve aussi dans la belle figure de M. Dubray ; celle-ci, qui représente l'*Impératrice Joséphine*, est une des meilleures statues de l'exposition, et le costume ne prêtait pas. M. Dubray l'a traité avec assez de fidélité pour rester vrai, et assez d'esprit pour en dissimuler les laideurs ; un peu moins d'étroitesse dans le fourreau de la jupe, la ceinture laissée au-dessous des seins, mais sans les remonter dans la gorge, et d'ailleurs presque cachée par le mouvement du bras sauvent ce que le costume avait d'étriqué et de contre-nature. Toute la figure est vivante, légère, et la fine tête qui la couronne n'est pas écrasée par le long manteau ; cette figure est destinée à la Martinique, mais on ne la verra pas partir sans la regretter. La figure de M. Édouard Triquety, l'*Édouard VI*, a beaucoup de succès dans un certain monde ; c'est certainement fin et aristocratique, mais c'est bien grêle et bien petit ; il y a loin de là à l'*Henry IV enfant* de Bosio, dont ce motif est presque le pendant ; ce qui me frappe dans cette figure, comme aussi dans un bas-relief à mi-corps et trop habile, trop plein d'herbes et de détails, d'un *Moïse exposé par sa mère*, c'est la ressemblance avec l'inspiration élégante, mais composite et froide qui caractérisait Delaroche ; les points d'analogie sont partout et aussi bien dans l'idée qui est plus spirituelle que robuste, que dans l'exécution qui est polie jusqu'à la froideur, et dans l'effet qui est maigre et sans largeur. Le *Faune jouant avec une panthère*, de M. Becquet, pécherait plutôt par trop de mouvement et de chaleur, mais il y a au moins de la vie et de l'accent ; c'est un peu de la décoration, mais souple, vigoureuse, et, coulé en plomb, c'est un groupe qui ferait à merveille au milieu de quelque bassin de grand parc et il se tiendrait à Versailles ; les élèves de Rude se distinguent au reste cette année ; leur simplicité est robuste en général et souvent pleine d'accent. Comme statues de femmes, je citerai : l'*Ariane* de M. Aimé Millet, la *Psyché* de M. Calmels, la *Jeune Fille* de M. Guitton, et comme statues de jeunes hommes : le *Jeune Garçon* de M. Bouriché et le *Jeune homme du Riff* de M. Cordier, deux nouveaux venus, si je ne me trompe. La figure du premier est d'une exécution habile et pleine de naturel ; quand le second fera sa figure en marbre, certains détails auront besoin d'être rendus d'une façon plus ferme et plus sûre, mais les lignes de la pose sont harmonieuses. C'est le même thème que l'*Enfant jouant avec une tortue ;* mais la variation est heureuse. Enfin je terminerai d'indiquer ce qu'il y a de meilleur en sculpture en rappelant le lion colossal en bronze de M. Jacquemart, qui, pour n'avoir pas la maes-

tria de Barye, n'en a pas moins encore une grande tournure, et la belle suite des bustes de M. Cordier, un autre élève de M. Rude. A mes yeux, de même que dans la peinture les dessins de Bida et deux des tableaux de M. Gérôme, c'est, et avec plus de force peut-être, ce que je trouve de plus remarquable dans la sculpture. Le public sourit au premier abord à ces têtes de bronze dans leurs burnous d'albâtre fleuri ; mais, le premier moment passé, il y reste, parce qu'il y a là une touche de maître. Je trouve d'ailleurs une touche supérieure dans ceux qui ne sont que de bronze ou de marbre, et les legères dorures de l'un de ces derniers ajoutent à la vérité de l'effet sans chercher à faire à la couleur une lutte impossible. Tous ces types variés et caractéristiques sont saisis avec une intelligence, une sûreté nette et une fermeté sobre des plus éminentes ; chacun d'eux est un portrait et un type. Si ces bustes, et c'est leur seule place, doivent être réunis dans une galerie du Jardin des Plantes, ce sera une admirable galerie, qui, à côté des données mortes, y représentera la vie. Quel beau musée d'art on pourrait faire ainsi au Jardin des Plantes ! Et c'est là qu'il faudrait placer, pour montrer toute leur valeur, les œuvres de nos animaliers qui tiennent dans l'art de ce temps une place aussi importante que les paysagistes. Notre grand Barye, et à côté de lui Frémiet, Bonheur, Caïn, Derre, l'auteur des beaux lions de la fontaine Saint-Sulpice, Jacquemart, bien d'autres encore, ajouteraient à ce musée vivant l'inépuisable durée de l'art et n'en seraient que plus grands à côté de leurs modèles. Pour revenir à M. Cordier, il a dans un autre sens un buste de femme du monde, qui n'est plus jeune et qui est encore belle, d'une distinction, d'une aristocratie parfaite et qui surprennent d'autant plus, qu'on aurait pu croire M. Cordier soutenu ailleurs par la nouveauté et l'étrangeté de ses modèles. Si maintenant il fait des statues de la valeur de ces bustes, il sera l'un de nos meilleurs sculpteurs, et il rendra moins sensibles les vides que la mort a faits parmi eux. D'autres bustes sont aussi remarquables, ceux de M. Iselin, de M. Oliva, de M. Paul Cabet qui a pieusement modelé et d'une façon digne du modèle le buste de Rude, ceux de MM. Cavelier et Constant, et dans une autre gamme, celui d'une très-vieille femme amaigrie et bienveillante, et je regrette de ne pas avoir retenu le nom de son auteur, dont le ciseau, fidèle et animé, m'a rappelé le naturalisme de Houdon.

On comprend facilement que je ne dise rien de la gravure qui ne peut être traitée qu'avec un détail interdit à une esquisse aussi rapide que celle-ci, et rien de l'architecture dont l'examen deviendrait toute une dissertation archéologique. Je ne dirai qu'un mot d'un projet qui y figure, parce qu'il serait déplorable de le voir exécuter. Il paraît que l'église de la Madeleine éprouve le besoin d'avoir une tour pour mettre des cloches, et un catéchisme. Je ne sais si ses voisins demandent bien instamment les

premières, et si le besoin du second n'est pas pleinement satisfait par l'église de l'Assomption qui est affectée à ce but ; mais là n'est pas la question. Ce qui l'est, c'est que ce serait une monstruosité insensée que d'élever, comme le propose l'auteur du projet, homme habile d'ailleurs, mais qui dans ce cas demande à bâtir quand même, une tour et un édicule quelconque sur chaque flanc de la Madeleine. Comment, nous avons à Paris un seul monument dans le style antique, — je ne parle pas de l'extérieur — qui ne soit pas stupide; ses lignes sont simples, belles, pures, l'effet en est des plus beaux, et l'on penserait à couper ces lignes, à détruire cet ensemble par des adjonctions postiches et dont il n'y a pas à discuter le style ou la valeur, parce qu'elles ne doivent pas seulement naître. Si vous voulez avoir un clocher, achetez trois maisons d'un des côtés, et bâtissez-y une sorte de bâtiment avec un beffroi; les beaux exemples ne manquent pas à coup sûr et dans tous les styles ; Sienne, les villes du nord de la France, et celles de la Belgique en donnent à coup sûr les modèles les plus heureux et les plus variés. Par là vous arriverez à votre but, et vous ornerez la place ; mais vous ne mutilerez pas à plaisir un monument complet et harmonieux par un acte de barbarie qui serait inqualifiable. Je le crois impossible, mais encore est-il bon de le signaler pour qu'il ne se glisse pas sans bruit jusqu'à l'exécution. Ce qu'il y a de bon dans ce projet, c'est sur les massifs accostant le bel emmarchement par lequel on accède aux portiques, deux groupes équestres en bronze de *Saint Martin donnant son manteau à un pauvre*, et de *Saint Georges terrassant le dragon*, sujets désignés d'avance, et que pour les massifs de l'autre face je proposerais de compléter par deux groupes, aussi équestres, d'anges foulant aux pieds et chassant les envoyés d'Héliodore. Cela seul est une idée saine et acceptable, et, si on les fait, il faut les confier tous quatre à M. Barye, le seul sculpteur de nos jours que je considère comme capable, non pas de faire un homme à cheval, mais d'avoir assez de style et de vigueur pour tirer de ces sujets tout ce qu'ils peuvent offrir de ressources.

Ceci dit, je termine en ajoutant que, si les opinions, élogieuses ou critiques, que j'ai pu exprimer, peuvent être erronées, elles sont au moins profondément honnêtes et sincères. Je n'ai rien dit que je ne pense, et sur ce point l'on peut se souvenir de la pensée de Labruyère dans son chapitre des jugements : « Tel dans une galerie de peinture a entendu à sa droite et à sa gauche sur une chose précisément la même des sentiments précisément opposés. Cela me ferait dire volontiers que l'on peut hasarder dans tout genre d'ouvrages, d'y mettre le bon et le mauvais ; le bon plaît aux uns et le mauvais aux autres ; l'on ne risque guère davantage d'y mettre le pire, il a ses partisans. »

ANATOLE DE MONTAIGLON.

Paris, 30 août 1857.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE PREMIER SEMESTRE DE 1857.

I. TRAITÉS DIVERS; HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

— Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public, par le comte de Laborde, membre de l'Institut. Gr. in-8° de 108 p. (Impr. Impér., à Paris.)

— Les Arts et l'industrie, à propos de l'ouvrage de M. le comte de Laborde, par Ch. Lenormant. In-8° de 32 p. (Impr. de Raçon, à Paris.)

Extr. du *Correspondant*.

— De l'union des arts et de l'industrie, par Beulé. In-8° de 23 p. (Impr. de P. Dupont, à Paris.)

Extr. du *Journ. génér. de l'Instruction publique*.

— De l'influence des arts du dessin sur l'industrie. Mémoire couronné par l'Institut. Achille Hermant, architecte. In-8° de 152 p. (Impr. de Pilloy, à Montmartre.) Chez l'auteur, à Paris.

— Notions sur les Beaux-Arts, comprenant les arts du dessin et la musique, à l'usage des pensionnats dirigés par la congrégation de Sainte-Chrétienne. In-8° de 171 p. avec 10 pl. (Impr. de Rousseau-Pallez, à Metz.)

— La contrefaçon en matière de brevets d'invention, modèles, dessins, marques de fabrique, noms, enseignes, littérature, musique et arts. Compte-rendu des tribunaux, 1857. N° 1. Jeudi 1er janvier. Petit in-fol. de 4 p. (Impr. de Hennuyer, aux Batignolles.) Au bureau du journal, boulevard Saint-Martin, n° 29.

Paraissant les 1er et 15 de chaque mois.

— Dictionnaire de technologie, étymologie et définition des termes employés dans les arts et métiers, par de Chesnel. Tome Ier (A.-Kwa). Gr. in-8° à 2 col., de 796 p. (Impr. de Migne, à Montrouge.)

L'ouvrage aura un second volume. Tome XXVIII de la 3e et dernière *Encyclop. théologique*.

— Le Dessin appris seul pour *un franc*. Ouvrage orné de 6 pl. modèles, par J. de la Rochenoire, peintre d'histoire. In-8° de 68 p. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.) Chez Martinon.

— Le Dessin mis à la portée de toutes les intelligences. Orné de 30 sujets d'étude gradués, par de Lasalle. In-8° de 43 p., avec 6 pl. (Impr. de Pommeret et Moreau, à Paris.) Chez Desloges.

— Le Dessin en général ou l'Art de tracer à la plume tous les genres de dessins, d'après les meilleurs principes, par Th. Dav. Mainberger, imprimeur

et lithographe. Livraisons 1 à 3. In-4° obl. de 22 p., avec 18 pl. (Impr. de Silbermann, à Strasbourg.)

L'ouvrage sera publié en 12 livraisons.

— Nouvelle méthode de dessin artistique raisonnée et basée sur l'antique, à l'usage des écoles du gouvernement et des classes ouvrières, par Blondel, père. In-fol. de 7 p. avec 8 pl. (Impr. de Guéraud, à Nantes) à Paris, chez Hachette.

— Le Paysage et l'Ornement appris seul pour *un franc*. Ouvrage orné de 4 pl. modèles, par J. de La Rochenoire, peintre d'histoire. In-8° de 75 p. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.) Chez Martinon.

— Dessin linéaire exact et géométrique, indiquant les divers tracés des figures géométriques employées dans les arts et les professions industrielles, à l'usage des écoles. Gr. in-8° de VIII et 104 p. avec pl. (Impr. de Bonaventure et Ducessois, à Paris.) Chez Desobry.

La seconde partie comprend le cours élémentaire de dessin, par P. Persin, professeur de perspective et de dessin.

— Charpente générale, théorique et pratique, par B. Cabanié, charpentier, professeur. Tome II. Boiscroches. In-fol. de 106 p., avec 51 pl. (Impr. de veuve Bouchard-Hazard, à Paris.)

— Le Catéchisme de l'opérateur photographe. Traité complet de photographie sur collodion. Positifs sur verre et sur toile, transport du collodion sur papier, stéréoscopes. vitraux, etc. Nouveau procédé pour le tirage des épreuves positives, leur fixage, leur coloration, etc. Éléments de chimie et d'optique appliqués à la photographie, par A. Belloc. In-8° de 280 p. (Impr. d'Allard, à Paris.) Chez l'auteur.

— Photographie sur papier sec, glaces albuminées, collodion, plaques métalliques, divers procédés par MM. E. Bacot, Bailleu d'Avrincourt, Bayard, Arthur Chevalier, A. Fesseau; descript. d'une nouv. chambre obscure pour opérer en pleine lumière; avantage de l'objectif à verres combinés, inventé par Ch. Chevalier, ingénieur opticien. In-18 de 76 p. avec 1 pl. (Impr. de Tinterlin, à Paris.)

— Photographie. Épreuves positives nacrées, procédé déposé à l'Acad. des Sciences, le 7 nov. 1853, par E. de Poilly, précéd. du rapport de la Soc. photogr. de Boulogne-sur-mer. In-8° de 10 p. (Impr. d'Aigre, à Boulogne-sur-mer.) A Paris, chez Gaudin frères.

— Manuel complet de lottinoplastique. L'art du moulage de la sculpture en bas-relief et en creux, mis à la portée de tout le monde, sans notions élémentaires, sans apprentissage d'art, précéd. d'une histoire de cette découverte, par Lottin de Laval, chargé par le gouvernement de missions dans le Kurdistan, la Perse, etc. In-32 de 96 p. (Impr. de Firm. Didot.) Chez Dusacq.

— Des Beaux-Arts en Italie au point de vue religieux. Lettres écrites de

Rome, Naples, Pise, etc., par Ath. Coquerel fils, pasteur de l'Église reformée de Paris. In-12 de VIII et 295 p. (Impr. de Soye et Bouchete, à Paris.) Chez Cherbuliez.

— Les Beaux-Arts aux États-Unis d'Amérique. Deux discours prononcés à New-York, les 27 et 31 mai 1856, par D. Tajan-Rogé. In-8° de VIII et 72 p. (Impr. de Munzel, à Sceaux).

Extr. de la *Revue philosophique et religieuse.*

— De la Peinture religieuse en Italie jusqu'à Fra Angelino de Fiesole, par Ch. Clément. In-8° de 24 p. (Impr. de Meyrueis, à Paris.)

— Notice sur le perfectionnement de la peinture à l'huile, par Jean de Bruges, au XVe siècle, par E. C. Martin Daussigny. In-8° de 12 p. (Impr. de Vingtrinier, à Lyon.)

— De la Peinture chrétienne, par le comte de Mellet. In-8° de 4 p. (Impr. de Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France, par F. de Lasteyrie. 31e livrais. In-fol., de la p. 257 à 276. (Imp. de Firmin Didot, à Paris.)

L'ouvrage aura 30 à 35 livrais., contenant chacune 4 planch. color., avec texte.

— Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétienne ou de la mise en œuvre artistique des métaux, des émaux et des pierreries, par l'abbé Texier. Gr. in-8° de 748 p. avec fig. (Impr. de Migne, à Montrouge.)

Tome XXVII de la 3e et dernière *Encyclop. théologique.*

— L'Architecture du Ve au VIIIe siècle et les arts qui en dépendent, la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc., publ. d'apr. les travaux inédits des princip. architectes, par Jules Gailhabaud. Livrais. 173 et 174. In-fol. de 4 p., avec 2 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

L'ouvrage aura 180 à 200 livrais. gr. in-4° contenant chacune 2 pl. avec texte explicatif.

— Architecture civile et domestique au Moyen-âge et à la Renaissance, dessin. décrite et publ. par Aymar Verdier, archit. du gouvernement, et par le docteur Cattois. 38e et 39e livrais. In-4° de la p. 49 à 56, avec 4 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Vict. Didron.

L'ouvrage aura 40 à 50 livrais., comprenant chacune 2 ou 3 grav. sur acier avec texte.

— De l'architecture ogivale. Architecture nationale et religieuse, par Alf. Darcel. In-8° de 16 p. (Impr. de Raçon, à Paris.)

Extr. de la *Revue française.*

— Archéologie; architecture nationale et religieuse, par Beulé, professeur. In-8° de 16 p. (Impr. de Cosson, à Paris.)

Extr. de la *Revue des cours publics,* du 25 janv. 1857.

— Études d'architecture chrétienne, par A. Garnaud, ancien pensionnaire

de l'Acad. de France à Rome. 1re livrais. In-fol. de 8 p., avec 5 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

L'ouvrage sera publ. en 4 livraisons.

— Éloge historique de Paulin Guérin, par Paul Autran, secrét. perpét. de l'Acad. de Marseille. In-8° de 32 p. avec portr. (Impr. de Barlatier-Feissat, à Marseille.)

— Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Funérailles de M. le baron Desnoyers. Discours de M. Halévy, secrétaire perpétuel, prononcé le mercredi, 18 février 1857. In-4° de 4 p. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.)

— Charlet et son historien, par Henri de Saint-Georges. In-8° de 28 p. (Impr. de Guéraud, à Nantes.)

Extr. de la *Revue des provinces de l'Ouest*, 4e année.

— Notice histor. sur Math. Bibicoff, artiste peintre, poëte et homme de lettres, mort à Moscou le 6 nov. 1856, par E. de Saint-Maurice Cabany, rédact. en chef du *Nécrologe universel*. In-8° de 12 p. (Impr. de Tinterlin, à Paris.)

— Histoire des artistes vivants. Études d'après nature, par Théoph. Silvestre. Illustrée du portr. des artistes grav. à l'eau-forte. Catalogue, par L. de Vermond. T. II. Horace Vernet. In-8° de 52 p. (Impr. de Claye, à Paris.)

— Artistes vivants du Midi. Richard, peintre paysagiste, par Émile Negrin. In-12 de 23 p. (Impr. de Troyes, à Toulouse.)

— Sculpteurs de la Renaissance. Michel Colombe, par Paul Mantz. In-8° de 15 p. (Impr. de Raçon, à Paris.) Chez Dumoulin.

Extr. de la *Revue française*, du 10 avril 1857.

— Bernard de Palissy, par Doublet de Boisthibault. In-8° de 21 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Leleux,

Extr. de la *Revue archéologique*, 13e année.

— Notice sur le sculpteur François Rude, né à Dijon le 4 janv. 1784, mort à Paris, le 3 nov. 1855, par Ch. Poisot. In-8° de 20 p. (Impr. de Loireau-Feuchot, à Dijon.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. de Dijon.*

— Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Funérailles de M. Simart. Discours de F. Halévy, secrétaire perpétuel, prononcé le vendredi, 29 mai 1857. In-4° de 3 p. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.)

— Les Androuet du Cerceau et leur maison du Pré-aux-Clercs, par Adol. Berty. In-8° de 15 p. (Impr. de Meyrueis, à Paris.)

Extr. du *Bull. de la Soc. de l'hist. du protestantisme français.*

— Notice biographique sur M. Zacharie Rendu, architecte à Compiègne. In-4° à 2 col., de 4 p. (Impr. de Fievet, à Épernay.)

Extr. du *Journ. des arts, des sciences et des lettres*. Signé : Guyot de Fere.

— Notice sur la vie et les travaux de P. Arthur Martin, par Ferdin. de Lasteyrie. In-8° de 11 p. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. du *Bull. de la Soc. impér. des Antiquaires de France*. L'abbé Marie Martin, né à Auray, en 1801, mort en Italie en 1856.

II. Collections; notices et catalogues.

— Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, par Fréd. Villot, conservateur des peintures. Ire part. Écoles d'Italie et d'Espagne. 13e édit. In-12 de LVIII et 324 p. (Impr. de Mourgues frères.)

— Notice des tableaux, etc., par Fréd. Villot, conserv. des peintures. IIe part. Écoles allemande, flamande et hollandaise. 8e édit. In-12 de VIII et 345 p. (Impr. de Mourgues frères.)

— Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, par Fréd. Villot, conservateur des peintures. IIIe partie. École française. 3e édit. In-12 de XIV et 455 p. (Impr. de Mourgues, à Paris.)

Tiré à 6,500 exemplaires.

— Notice des tableaux exposés dans la grande galerie du Musée de Lyon, publ. par Aug. Thierriat, conservateur des Musées du Palais des Beaux-Arts. In-16 de 109 p. (Impr. de Perrin, à Lyon.)

Comprenant 288 nos.

— La Galerie des Cerfs et le Musée lorrain au palais ducal de Nancy, par Henri Lepage, président du comité du Musée lorrain. In-18 de 60 p., avec 2 vues. (Impr. de Lepage, à Nancy.)

— Catalogue des tableaux et autres objets d'art donnés par M. Achille Jubinal, député des Hautes-Pyrénées, à la ville de Tarbes. In-8° de 8 p. (Impr. de Penaud, à Paris.)

Comprenant 153 nos.

— Voyage artistique en France. Études sur les Musées d'Angers, de Nantes, de Bordeaux, de Rouen, de Lyon, de Montpellier, de Toulouse, de Lille, etc., par Léonce de Pesquedoux. In-18 de 360 p. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Michel Lévy.

— Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explicat. des tabl.. dessins, aquar. et gravures, expos. au Palais des Beaux-Arts, le 21 avril 1857. In-12 de XVIII et 38 p. (Impr. de Mourgues frères, à Paris.)

— Société des amis des Arts. Exposition de 1857. Objets d'art devant former les lots destinés aux actionnaires de l'exercice 1856. Catalogue des ouvrages exposés au Louvre. In-18 de 15 p. (Impr. de Mourgues frères, à Paris.)

— Livret explicat. des ouvrages de peinture, sculpture, dessin et gravure, admis à l'exposition de la Soc. des amis des Arts de Lyon. 1857. In-16 de XIX et 109 p. (Impr. de Perrin, à Lyon.)

— Catalogue de la deuxième exposition annuelle des œuvres des artistes et

amateurs français et étrangers, ainsi que des appareils et produits, appartenant à toutes les branches de l'art photographique. In-8° de 32 p. (Impr. de Mallet-Bachelier, à Paris.)

Exposition faite par les soins de la Soc. franç. de photographie.

— École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Peinture, sculpture, architecture. Distribution des prix et médailles d'émulation de l'année scolaire 1855—1856. In-8° de 28 p. (Impr. de Firm. Didot.)

— Rapport de la commission départementale de la Haute-Garonne, sur l'Exposition universelle de Paris en 1855. Section des Beaux-Arts, par Urbain Vitry. In-8° de 16 p. (Impr. de Douladoure, à Toulouse.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. des sciences de Toulouse.*

— L'œuvre de Rembrandt, reproduit par la photographie, décrit et commenté par Ch. Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. 2e série. Liv. 1 à 2. In-4° de 50 p., avec 24 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

L'ouvrage sera publ. en 2 séries, comprenant 100 grav. La 1re série, avec 40 pl., est terminée, en 10 livraisons.

— Catalogue de l'œuvre d'Israël Silvestre, par L. E. F. In-8° de 338 p. (Impr. de Lepage, à Nancy.)

— Collection de dessins originaux de grands maîtres, gravés en *fac-simile*, par Alp. Leroy. 1re livrais. Texte in-fol. de 3 p., avec pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez A. Leroy.

Chaque notice est signée : Fréd. Reiset.

— Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par Hennin. Tome II. Table des auteurs. Monuments : 481-1060. In-8° de CXXXI et 303 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Delion.

— Portraits des personnages français les plus illustres du XVIe siècle, reproduits en *fac-simile* sur les originaux dessinés aux crayons de couleur, par divers artistes contemporains. Recueil publ. avec notices, par P. G. J. Niel. 2e série. Personnages divers. 24e livrais. In-fol. de 37 p., avec 2 portr. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Lenoir.

Fin du 2e volume comprenant 20 portr. L'ouvrage se composera de 4 vol. publ. en 48 livrais. chacune contenant 2 port. grav. sur cuivre et plus. planch. en couleur, avec notices.

— Marques typographiques, ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis 1470 jusqu'à la fin du XVIe siècle, par Silvestre. 7e livrais. In-8° de la p. 281 à 328. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.) Chez Pottier.

— L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts, peinture murale exécutée par Paul Delaroche et grav. au burin par Henriquel Dupont. In-8° obl. de 8 p. avec 1 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Goupil.

Notice explicative, par Delécluze, extr. du *Journal des Débats.*

— Notice sur l'imagerie Pellerin, d'Épinal, par Sabourin de Nanton, membre de la Soc. d'émulation des Vosges. In-12 de 15 p. (Impr. de Cabasse, à Épinal.)

Cette maison, qui donne du travail à plus de 100 ouvriers, consomme par an 10,000 à 12,000 rames de papier.

— Choix d'ornements, d'après des dessins du Moyen-âge, par Gabr. Toudouze. Pet. in-fol. de 8 p., avec 8 pl. (Impr. de Silbermann, à Strasbourg.) A Paris, chez Blanchard.

L'ouvrage paraîtra en 25 livr., chacune composée de 4 pl. en couleurs.

— Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, décrites et expliq., par Henri Barbet de Jouy, conservat.-adjoint des antiques et de la sculpt. moderne au Musée du Louvre. In-8° de XXXI et 142 p. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Didron.

— Calque des vitraux peints de la cathédrale du Mans, ouvrage contenant : 1° les calques des verrières les plus remarquables ; 2° l'inventaire descriptif de tous les vitraux de cette cathédrale, publ. sous la direct. de E. Hucher, corresp. des ministères d'État et des cultes pour les monuments histor. Gr. in-fol. de 3 p. avec 9 pl. (Impr. de Monnoyer, au Mans.) A Paris, chez Didron.

L'ouvrage sera publ. en 10 livrais., chacune comprenant 10 pl. avec 1 ou 2 feuill. de texte.

— Bas-relief d'une église de Picardie, représentant une des légendes de saint Médard. In-8° de 6 p. (Impr. de Lahure.) Chez Leleux.

Extr. de la *Revue archéologique*. Signé : L. J. Guénebault.

— Statues de Montaigne et de Montesquieu. Rapport de M. Ch. Saint-Marc, au conseil municipal de Bordeaux, dans la séance du 12 juillet 1852. In-8° de 16 p. (Impr. de Dupuy, à Bordeaux.)

Extr. du journal *la Guyenne*,

— Nouvelles constructions ogivales. Église de Coisy (Somme), par A. Goze. In-8° de 7 p. avec fig. (Impr. de Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien*.

— La Flèche en fer fondu de la cathédrale de Rouen, par E. de la Queriere, de la Soc. des antiquaires de France. In-8° de 4 p. (Impr. de Brière, à Rouen.)

— La Flèche de la cathédrale de Rouen, réponse à M. de la Queriere, par Eug. Julien. In-8° de 14 p. (Impr. de Renaux, à Rouen.)

Extr. de la *Chron. de Rouen*, du 18 déc. 1856.

— Le Verre de Charlemagne, par Doublet de Boisthibault. In-8° de 11 p. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. de la *Revue archéologique*, 14e année.

— Rapport sur la chape arabe de Chinon (Indre-et-Loire), par Reinaud, membre de l'Institut. In-8° de 17 p. (Impr. de Hardel, à Caen.)

Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont.

— Lettre sur la chape arabe de Chinon, adressée à M. Reinaud, par

Saverio Cavellari, de Palerme, professeur d'architecture à l'Acad. du Mexique. In-8° de 8 p. (Impr. impér., à Paris.)

Extr. du *Journal asiatique*, n° 2, 1857.

—Le Trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres, marbres, bronze, ivoires, terres cuites, vitraux, médailles, armes, porcelaines, meubles, émaux, laques et autres objets d'art, avec diverses notes et notices histor. et biograph., par Ch. Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts; et précéd. d'une lettre à l'auteur sur la curiosité et les curieux, par Thibaudeau. Tome Ier. In-8° de CXLVI et 480 p., avec vignettes dans le texte. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez veuve Renouard.

L'ouvrage aura 2 volumes.

— Catalogue de 24 tableaux modernes, provenant de la collection Deforge, dont la vente aura lieu le 6 mars 1857. In-8° de 42 p., avec 24 vign. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.)

— Catalogue de la belle collection d'estampes recueillie par feu M. le comte Adolphe Thibaudeau, rédigé par Ch. Le Blanc. In-8° de 94 p. (Impr. de Claye, à Paris.)

— Catalogue d'une riche et importante collection d'objets d'art et curiosités, porcelaines anciennes de Chine, du Japon, riches et beaux meubles en vieux laque, etc., après le décès de madame la maréchale Lannes, duchesse de Montebello. In-8° de 152 p. (Impr. de Maulde, à Paris.)

Comprenant 1644 n^os^. Vente en février, mars et avril 1857.

— Catalogue de monnaies grecques et romaines et de médailles des XVe, XVIe et XVIIe siècles, dont la vente aura lieu à Paris, le 16 mars et jours suivants. In-8° de VIII et 39 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Rollin

Comprenant 372 n^os^.

— Catalogue de médailles grecques, romaines et françaises, composant le cabinet de feu M. Perrier, rédig. par Hoffmann, dont la vente aura lieu à Paris, le 30 mars 1857 et jours suivants. In-8° de 91 p. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.) Chez Hoffmann.

Comprenant 1091 n^os^.

— Description générale des monnaies de la république romaine, communément appelées médailles consulaires, par H. Cohen, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de XLVIII et 360 p., avec 75 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Rollin.

— Description des médailles et antiquités composant le cabinet de M. le baron de Behr, ancien ministre de Belgique à Constantinople, par François Lenormant. In-8° de VIII et 229 p. avec pl. (Impr. de Nicolas, à Meulan.) Chez Hoffmann.

Vente le 11 mai et jours suivants.

— Catalogue des monnaies et médailles françaises et étrangères composant le cabinet de feu M. Gouaux, dont la vente aura lieu à Paris, le 4 mai et

jours suivants. In-8° de 99 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Rollin.

Comprenant 1188 nos.

— Catalogue des médailles françaises et étrangères composant le cabinet de M. Serrure, recteur de l'université à Gand, dont la vente aura lieu à Paris, le 7 avril 1857 et jours suivants. In-8° de 54 p. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.) Chez Hoffmann.

Comprenant 826 nos.

— Catalogue des objets formant le Musée aztéco-mexicain de feu Ch. Ude, à Handschuhsheim, près Heidelberg. In-8° de 60 p. (Impr. de Martinet, à Paris.)

Précéd. d'appréciat. scientif. par J. G. Muller, de Bâle, E. G. Squier et Thomsen, direct. du Musée d'antiq. scandinave de Copenhague.

— Catalogue d'une collection d'antiquités égyptiennes (rassemblées par M. d'Anastasi, consul général de Suède à Alexandrie), par Franç. Lenormant. In-8° de 91 p. (Impr. de Maulde et Renou, à Paris.)

Vente le 23 juin et jours suivants.

— Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité, articles sur les arts, histoire de l'art, connaissance et appréciation des tableaux, des livres et des objets d'art et de curiosité, prix auxquels ces objets ont été adjugés dans les principales ventes aux enchères en France et à l'étranger. Tome IV. 1re livrais. in-8° de 16 p. (Impr. de Gasnier, à Beaugency.) Au bureau du journal, boulevard des Italiens, n° 27, à Paris.)

Les trois premiers volumes 1854-1856, sont intitulés : *Journal des commissaires priseurs et des amateurs d'objets d'art.*

— Tribune artistique et littéraire du Midi. Revue mensuelle, publ. sous les auspices de la Soc. artist. des Bouches-du-Rhône. N° 1. Janv. 1857. 1re année. In-8° de 24 p. (Impr. d'Arnaud, à Marseille.)

Paraissant une fois par mois.

— Revue de l'Art chrétien. 1re année. 1re livrais. Janvier 1857. In-8° de 48 p., et dessins. (Impr. de Caron, à Amiens.) Au bureau du journal, rue Bonaparte, n° 25, à Paris.

Paraissant le 15 de chaque mois.

III. Statistique monumentale ; archéologie.

— Les plus belles églises du monde. Notices histor. et archéolog. sur les temples les plus célèbres de la chrétieneté, par l'abbé Bourassé, chanoine de l'église métropol. de Tours. Gr. in-8° de XVI et 504 p., avec 35 gr. (Impr. de Mame, à Tours.)

— Archives de la commission des monuments historiques, publ. par ordre de S. E. M. A. Fould, ministre d'État. Livrais. 4, 5 et 6. Texte. In-fol. de 12 p. (Impr. de F. Didot, à Paris.) Chez Lemaître.

La 1re série aura 120 livrais., chacune composée de 2 pl. et de 4 p. de texte.

— Congrès archéologique de France. Séances générales tenues en 1855, à

Châlons-sur-Marne, à Aix et à Avignon, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. In-8° de LVI et 553 p. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

— Rapport fait à la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques, dans la séance du 21 novembre 1854, sur divers monuments et sur plus. excursions archéol., par de Caumont, directeur de la Société. In-8° de 165 p., avec vign. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

Extrait du *Bulletin monumental.*

— L'Indispensable ou nouveau conducteur des étrangers dans Paris, description des palais, etc. Les articles d'art, par A. Pequegnot. In-18 de XVII et 329 p., gravures et plan de Paris. (Impr. de Walder, à Paris.) Chez Danlot.

— Panorama de Paris, description des principaux monuments, revue du commerce et de l'industrie, texte français de L. Riga. In-fol. de 21 p., avec vign. (Impr. de Plon, à Paris.) Chez Boistier.

— Les anciennes maisons des rues Aubry-le-Boucher, Aumaire, Babille, Babylone, du Bac, de Bagneux et Baillet; des rues Bailleul, Baillif, de la Banque, du Banquier, Barbette, de la Barillerie, de la Barouillière, des Barres-Saint-Gervais, des Barres-Saint-Paul, du Passage Basfour, Basfroid, Basse-du-Rempart, Basse-Saint-Pierre, Basse-des-Ursins, de la place de la Bastille; des rues des Batailles, du Battoir, Beaubourg, Beaujolais; boulevard Beaumarchais, par Lefevre, 4 cah. in-16 de 118 p. (Impr. de Pommeret et Moreau, à Paris.)

Notice faisant partie de l'ouvrage intitulé : *les Anciennes maisons de Paris sous Napoléon III*, monographies séparées en suivant l'ordre alphab. des rues.

— Restauration de l'église Saint-Eustache. Mobilier, décoration, peintures murales, par Claudius Lavergne. In-8° de 31 p. (Impr. de Bailly, à Paris.)

— Histoire archéologique, descript. et graph. de la Sainte-Chapelle du Palais, rédig., dessin. et publ. par Decloux et Doury. Livr. 1 à 12. In-fol. de 96 p., avec 25 pl. (Impr. de Malteste, à Paris.) Chez Decloux.

Ouvrage terminé.

— La Sainte-Chapelle de Paris, après les restaurations commencées par M. Duban, terminées par M. Lassus. Ouvrage exécuté sous la direct. de M. V. Cailliat, architecte. Texte histor., par de Guilhermy, membre du Comité de la langue, de l'histoire et des arts en France. In-fol. de XII p., un frontisp. et 78 pl. (Impr. de Bonaventure et Ducessois, à Paris.) Chez Bance.

— Le tombeau de Napoléon Ier et son gardien, Noël Santini, suivi de la descript. de l'hôtel et de l'église des Invalides, etc. In-12 de 156 p. avec fig. (Impr. de Plon, à Paris.)

— Versailles et les deux Trianons, guide du visiteur, par Adol. Joanne. In-16 de 127 p., avec 2 plans. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Hachette.

— Fontainebleau. Son palais, ses jardins, sa forêt, par Adol. Joanne. Illustré de 29 grav. par Thérond et Lancelot, avec 2 cartes. In-16 de 204 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Hachette.

— Notice histor. et archéol. sur le palais, l'abbaye et les deux églises de Choisy-au-Bac, près Compiègne (Oise), par Zacharie Rendu, architecte. In-4° de 35 p. (Impr. de Lenoel-Herouart, à Amiens.)

— Notice histor. et archéol. sur l'église Saint-Martin d'Argentan, par T. L. C***, de la Soc. des Antiq. de la Normandie. In 8° de 24 p. (Impr. de Delos, à Caen.)

Extr. du journal *l'Ordre et la Liberté*, des 9 et 11 déc. 1856.

— Monographie de l'abbaye et de l'église de Saint-Remi, de Reims. Précéd. d'une notice sur le saint apôtre des Francs, par l'abbé Poussin, de l'Acad. impér. de Reims. Ouvr. illustré de 8 dessins, par E. Leblan, architecte. In-8° de 283 p. (Impr. de Régnier, à Reims.)

— Histoire et description des vitraux et des statues de l'intérieur de la cathédrale de Reims, par l'abbé V. Tourneur, curé de Sédan. Mém. couronné par l'Acad. impér. de Reims. In-8° de 82 p. (Impr. de Regnier, à Reims.)

— Notice histor. sur le château de Suzanne en Santerre (Somme), et sur la maison et le marquisat d'Estourmel de l'anc. province de Picardie, par l'abbé Paul Decagny, membre de la Soc. des Antiq. de Picardie. In-8° de III p. avec tableau généal. (Impr. de Quentin, à Péronne.)

— La Touraine. Histoire et monuments. Publ. sous la direct. de l'abbé J. J. Bourassé, chanoine de l'église métrop. de Tours; illustrations par Karl Girardet et Français. Gr. in-4° de 620 p., avec 14 grav. sur acier, 1 carte, 4 pl. chromolith. et un grand nombre de gravures sur bois. (Impr. de Mame, à Tours.) A Paris, chez Fontaine.

Nouvelle édit. de l'ouvrage publié en 1855.

— Essai sur les monnaies du comté de Bourgogne depuis l'époque gauloise jusqu'à la réunion de la Franche-Comté à la France, par L. Plantet, receveur des domaines, et L. Jeannez, procureur impérial. In-4° de 292 p., avec 15 pl. (Impr. de Robert, à Lons-le-Saunier.) A Paris, chez Rollin.

— Histoire de la ville de Châlons-sur-Marne et de ses monuments depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle (1854), par L. Barbat. 19e livr. p. 305-319. In-4° de 15 p. avec 3 pl. (Impr. de Martin, à Châlons.) Chez l'auteur.

L'ouvrage aura 20 livrais., de 2 à 4 feuilles chacune, avec 100 dessins et plans.

— Église de Saint-Christophe de Neufchâteau, par A. d'Arbois de Jubainville, ancien élève de l'École des chartes. In-8° de 12 p., 2 planch. (Impr. de Lepage, à Nancy.) A Paris, chez Leleux.

Extr. du *Bullet. de la Soc. d'archéol. lorraine.*

— L'Église de Saint-Georges, à Schlestadt ou notions histor. et archéol. sur le Moyen-âge, par J. Thiébaut-Michel Fritsch, chanoine honor. et curé de

cette église. In-12 de 167 pages avec vign. (Impr. de Baret, à Mulhouse.)

— L'Abbaye de Wissembourg. Monographie, par L. Spach, archiviste du départ. du Bas-Rhin, président de la Soc. pour la conservat. des monuments histor. d'Alsace. In-8° de 86 p. (Impr. de veuve Berger-Levrault, à Strasbourg.)

— Guide descriptif et historique du voyageur à l'église de Brou, élevée à Bourg, par les ordres de Marguerite d'Autriche, d'apr. le P. Rousselet, augustin réformé. 7e édit. augm. de chap. nouveaux. In-16 de VI et 560 p., avec 1 gr. (Impr. de Martin Brottier, à Bourg-en-Bresse.)

— L'Abbaye de Senanque (diocèse d'Avignon.) Notice histor. et archéol., par l'abbé Moyne, aumonier du lycée d'Avignon. In-8° de VIII et 300 p., avec 4 pl. (Impr. d'Aubanel, à Avignon.)

— Notice sur la chapelle funéraire monumentale et sur l'église romane de Saint-Restitut, diocèse de Valence (Drôme), par l'abbé Jouve, chanoine. In-8° de 15 p. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont.

— Monuments antiques à Orange. Arc de triomphe et théâtre. Publ. sous les auspices de S. E. le ministre d'État, par Aug. Caristie, architecte, membre de l'Institut. Texte. In-fol. de 97 p. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.)

Ouvrage terminé, avec 51 planches.

— Guide des étrangers dans Toulouse, contenant des notices histor. et descript. sur les monuments. 4e édit. In-18 de 284 p. (Impr. de Dieulafoy, à Toulouse.)

— Description naïve et sensible de la fameuse église Sainte-Cécile d'Albi, publ. d'après un ms. inéd. et annotée par Eug. d'Auriac, de la Bibl. impér. In-12 de 107 p. (Impr. de Mame, à Tours.) A Albi, chez Dérivis.

— Histoire religieuse et monumentale du diocèse d'Agen, depuis les temps les plus reculés, enrich. de lithogr. à deux teintes et d'un grand nombre de sujets iconogr.. par l'abbé Barrere, correspondant du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. Tome II. In-4° de 444 p., avec 6 pl. (Impr. de Noubel, à Agen.) Chez Chairon.

— Saint-Vincent de Sentes, patron de Dax et sa cathédrale. Étude histor. et archéol., par Aug. Dompnier. In-8° de 93 p., avec 3 pl. (Impr. de Bonnebaigt, à Dax.)

— Essai sur les monuments de Roussillon (Pyrénées orientales), par Ed. de Barthélemy, inspect. de la Soc. franç. d'archéologie. In-8° de 24 p. avec vign. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont.

— Les trois Rome. Journal d'un voyage en Italie, accomp. d'un plan de Rome ancienne et moderne, et d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes, par Gaume, protonotaire apostolique. 2e édit. 4 vol. in-18 de CIII et 2206 p. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.) Chez Gaume.

— Voyage archéol. en Grèce et en Asie Mineure, fait par ordre du gouvernement, en 1843 et 1844, publ. sous les auspices du ministère de l'instruct. publ., par Phil. Lebas, membre de l'Institut avec la coopération d'Eugène Landron, architecte. Gravure de Lemaitre. Livrais. 42e et 43e. Inscriptions. T. I., in-4°, de la p. 65 à 128, avec 4 pl. Architecture, 23e livrais. in-fol., 4 pl. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.)

L'ouvrage formera 12 volumes, dont 11 gr. in-4° et 1 gr. in-fol., publ. en 138 livr.

— Voyage dans la peninsule arabique du Sinaï et l'Égypte moderne. Histoire, géographie, épigraphie, publ. sous les auspices de S. E. le ministre de l'instruct. publique, par Lottin de Laval, anc. chargé de missions scientif. en Orient. Livrais. 17 à 24. Texte. In-4°, de la p. 177 à 264. (Impr. de Firm. Didot, à Paris.)

L'ouvrage formera 3 volumes, publ. en 40 livrais 1° volume de 50 à 60 feuilles de texte ; 2° volume contenant 500 à 600 inscriptions égyptiennes, sinaïtiques, grecques, etc. ; 3° vol. gr. in-fol., comprenant 15 vues, 10 pl. d'ornements et 1 carte.

— Jérusalem. Étude et reproduction photograph. de monuments de la ville sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours, par Aug. Salzmann. Livrais. 5 à 10. Pet. in-fol. de 2 p. et table, avec 24 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide.

Ouvrage terminé. 4 livrais. de la grande édit. ont paru en 1856.

— Bulletin de la Société impériale des antiquaires de France. 1857. 1er trimestre. In-8° de 68 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Dumoulin.

— Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie. 3e série, 22e vol. de la collect. 1re livr. (déc. 1856.) In-4° de XLIV et 154 p. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

— Rapport présenté à la Société archéologique de Nantes, sur une découverte de monnaies, ustensiles et bijoux de l'époque gallo-romaine, faite près du Veillon (Vendée), par Benj. Fillon. In-8° de 16 p. (Impr. de Guéraud, à Nantes.)

Extr. de la *Revue des provinces de l'Ouest*, 4e année.

— Rapport sur les fouilles exécutées par la Soc. archéol. de Rambouillet, dans un ancien cimetière de la commune de Vicq (Seine-et-Oise), pendant le cours de l'année 1851, par Aug. Moutié. In-8° de 32 p., avec une pl. (Impr. de Montalant-Bougleux, à Versailles.)

— Mémoires de la Commission des antiquités du départ. de la Côte-d'or. Tome IV. Années 1853-1856. In-4° de LXVIII et 338 p. (Impr. de Peutet-Pommet, à Dijon.) A Paris, chez Didron.

— Bulletin de la Société d'archéologie lorraine. Tome VI. In-8° de 374 p. (Impr. de Lepage, à Nancy.)

— Bulletin archéologique pour 1856, par Alph. Delacroix, architecte. In-8° de 7 p. (Impr. d'Outhenin-Chalandre, à Besançon.)

Extr. des *Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs*.

— Journal de la Société d'archéologie et du comité du Musée lorrain,

9e année. 1856, 12 nos, in-8°, ensemble 224 p. (Impr. de Lepage, à Nancy.)

— Bulletin de la Société histor. et archéol. du Limousin. Tome VI. In-8° de 208 p. (Impr. de Chapoulaud frères, à Limoges.

— Mélanges archéologiques ou recueil des dessins d'objets, vases, sceaux, monnaies et fragments antiques trouvés dans différentes localités d'Auvergne, accomp. de notes par G. Grange, antiquaire. In-4° de 24 p., avec pl. (Impr. de Thibaud, à Clermont-Ferrand.)

— Antiquités du départ. de l'Eure. Découverte de constructions et sépultures gallo-romaines, dans la commune de Menneval, près Bernay, le 28 nov. 1856, par Léon Metayer et Gardin fils. 2e rapport. In-4° de 8 p. (Impr. de Lefevre, à Bernay.)

— Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes, faisant suite à la *Normandie souterraine,* par l'abbé Cochet, inspecteur des monuments histor. de la Seine-Inférieure. In-8° de XVI et 452 p., avec fig. dans le texte. (Impr. de Delevoye, à Dieppe.) A Paris, chez Derache.

— Les Fouilles de Vésone. Découvertes d'antiquités romaines à Périgueux, en 1857, par Eug. Massoubre, rédact. de *l'Écho de Vésone.* In-8° de 36 p. (Impr. de Dupont, à Périgueux.)

— Constructions et sépultures gallo-romaines, découvertes dans la commune de Menneval, près Bernay (Eure), par Léon Métayer et Gardin fils. 3e rapport. In-4° de 16 p. (Impr. de Lefèvre, à Bernay.)

— Notes sur les murs gallo-romains de Dax, par de Caumont, corresp. de l'Institut. In-8° de 19 p. (Impr. de Hardel, à Caen.)

Extr. du *Bulletin monumental,* t. XXII.

— Le Castellum gallo-romain de Larcay, près de Tours, par de Caumont. In-8° de 15 p. (Impr. de Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

Extr. du *Bulletin monumental.*

— Notice sur une aiguille de pierre existant au territoire d'Ornans (Doubs), par Adolp. Marlet, conseiller de préfecture. In-8° de 2 p. (Impr. d'Outhenin, à Besançon.)

Extr. des *Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs.*

— Temple de Saint-Graal, par Oswald Van den Berghe, docteur en philosophie de l'université de Louvain. In-4° de 24 p. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Didron.

Extr. des *Ann. archéologiques,* t. XVII.

— Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens, par Ernest Feydeau. Planches et plans exécutés sous la direction d'Alf. Feydeau, architecte de la ville. Indous. In-4°, de la p. 241 à 443, avec 19 grav. s. bois et 1 pl. s. acier. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry.

2e partie, livr. 8 et 9. La 1re partie, *Égyptiens,* a paru en 7 livrais. L'ouvrage formera 2 vol. gr. in-4°, comprenant un texte de plus de 800 p. avec 150 gravures s b. intercalées et atlas de 80 pl. grav. et en couleur.

— Élite des monuments céramographiques, matériaux pour servir à l'his-

toire des religions et des mœurs de l'antiquité, expl. et commentés par Ch. Lenormand, membre de l'Institut, et J. de Witte, corresp. de l'Institut. Tome III. In-4°, de la p. 193 à 216, avec pl. 62 et 63. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Leleux.

— Catacombes de Rome. Architecture, peinture murale, lampes, vases, pierres précieuses gravées, instruments, objets divers, etc., par Louis Perret. Ouvrage publ. par ordre et aux frais du gouvernement. Tome VI. Descript. des planch. des t. I, II, III, IV, par Louis Perret et du t. V. par Léon Renier. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide et Baudry,

Livraison complémentaire de l'ouvrage, composé de 6 vol. in-fol. dont 5 de planch.

— Inscriptions romaines de l'Algérie, recueill. et publ. sous les auspices de S. E. M. Hipp. Fortoul, ministre de l'Instruct. publique, par Léon Renier, bibliothécaire à la Sorbonne. Livrais. 2 à 9. In-4° de 320 p. (Impr. impér., à Paris.) Chez Gide et Baudry.

Le total des inscript. publ. pour la première fois dans ces 9 livraisons est de 3,038.

— Sur quelques inscriptions des villes de Thagaste et de Madaure, par L. Renier, membre de l'Institut. In-8° de 16 p. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. de la *Revue archéologique.*

— Médailles vendéennes, publ. par F. Parenteau. In-8° de 15 p., avec 2 pl. (Impr. de Guéraud, à Nantes.)

Extr. de la *Revue des provinces de l'Ouest*, 4e année.

— Lettre (de F. Hucher) à M. le marquis de Lagoy, sur la numismatique gauloise. In-8° de 23 p. et 1 pl. (Impr. de Monnoyer, au Mans.)

— Les monnaies d'or d'Athènes, par Beulé. In-8° de 24 p. avec 1 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.

Extr. des *Mém. de la Soc. impér. des Antiquaires de France*, tome XXIII.

— Numismatique ibérienne, par P. A. Boudard. 1er et 2e fascicules. In-4° de 80 p., avec 10 pl. (Impr. de Bertrand, à Béziers.) A Paris, chez Rollin.

Sera publ. en 8 livrais. ou fascicules, chacun de 5 f. de texte in-4° avec 5 pl.

— Revue numismatique, publ. par J. de Witte, membre de l'Acad. des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, et Adr. de Longperier, membre de l'Institut. Nouv. série. T. Ier. 1856. In-8° de 444 p. avec 13 pl. (Impr. de Thunot, à Paris.) Chez Rollin.

F. D.

L'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro la publication des résultats des ventes publiques de tableaux et d'objets d'art.

FIN DU TOME CINQUIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE CINQUIÈME VOLUME.

AVRIL A SEPTEMBRE 1857.

FIN DE LA TABLE.

